В. КРАСОВСКАЯ

РУССКИЙ БАЛЕТНЫЙ ТЕАТР

от возникновения до середины XIX века

Государственное Издательство «Искусство»

Ленинград 1958 Москва

ГОСУДАРСТВЕННЫЙ НАУЧНО-ИССЛЕДОВАТЕЛЬСКИЙ ИНСТИТУТ
ТЕАТРА, МУЗЫКИ И КИНЕМАТОГРАФИИ

От автора

Настоящие очерки посвящены истории профессионального русского балетного театра от возникновения до середины XIX столетия. Попытка проследить основные этапы его становления и развития, охарактеризовать национально-историческое своеобразие его пути предпринимается в советском театроведении впервые. С этим связаны очевидные трудности исследования. Это предполагает, естественно, и неизбежные несовершенства опыта.

Начало русского балета как сценического жанра относится к XVII веку: первый балетный спектакль в России состоялся в 1673 году. Но только с середины XVIII века, когда была организована национальная балетная школа в Петербурге, эти спектакли стали постоянным явлением, и история русской хореографии вступила в полосу непрерывного развития. Подобным же путем развивался до того и балет других европейских стран, в частности Италии и Франции: еще в XIV веке отдельные театральные постановки по своему характеру приближались там к жанру балета, но окончательно самоопределился этот жанр ко второй половине XVI века.

До революции только Москва и Петербург имели постоянно действующие балетные театры, как придворные, так и публичные. Провинция таких театров почти не знала. В конце XVIII — начале XIX века в городах и помещичьих усадьбах, вплоть до самых отдаленных углов Российской империи, создавались доморощенные труппы из крепостных танцовщиц и танцовщиков. Лишь изредка на протяжении XIX века в крупнейших городах — Киеве, Харькове, Одессе — возникали кратковременные балетные антрепризы, в настоящей работе освещения не получающие. Несколько бо́льшую роль сыграли гастрольные поездки по России балетных актеров Москвы и Петербурга, о наиболее значительных гастролях упоминается в тексте.

Балетный театр России, как и других стран, был призван выражать идеологию и вкусы правящих классов. Его пути нередко расходились с путями народного искусства, порой бывали и полярно противоположны. Хотя песенно-плясовой русский фольклор существовал задолго до появления балетного театра и продолжал жить одно-

временно с ним, непосредственная связь между театром и фольклором то и дело сбрывалась. Русское народное танцевальное искусство, представляя собой самостоятельную тему исследования, здесь подробно не рассматривается. Важно лишь отметить, что его влияние, пусть весьма опосредованное, ощущалось время от времени в отдельных образных характеристиках балетов и балетных дивертисментов на народные темы, а в конечном счете — и в той смене стилей и направлений, которую испытал русский балет на разных этапах исторической жизни страны, в зависимости от ее подъемов и спадов. Путями сложными и разными, преодолевая иностранные воздействия, отметая их или властно подчиняя закономерностям собственного роста, он с годами все более определялся как национально-самобытное искусство.

Поэтому, подчеркивая, что народное искусство далеко не всегда непосредственно воздействовало на балетный театр России, автор все же считает необходимым предпослать очеркам главу о русском народном танце, о его разновидностях в народных обрядах и празднествах, а также в спектаклях профессионального народного театра.

Национальная самобытность русского балетного искусства, определившаяся уже на ранних этапах его развития, далеко не сразу была осознана и освещена историками балетного театра. Это объясняется прежде всего тем, что сама по себе история русского балета как наука — сравнительно молодая отрасль театроведения. Она зародилась лишь на исходе XIX столетия и не сразу принесла действительно научные и подлинно исторические результаты.

Мемуарные, эпистолярные, критические, иконографические и тому подобные печатные и архивно-документальные материалы о русском балете насчитывают такую же давность, как и самый балет. Однако первые, во многом несовершенные попытки создания систематических трудов по истории русского балета относятся лишь к той поре, когда этот балет уже давно занял никем не оспариваемое ведущее положение в мире.

Эти первые попытки, принадлежащие К. А. Скальковскому, А. А. Плещееву, В. Я. Светлову, С. Н. Худекову, не только сейчас, но и во времена своего появления не представляли собой научной ценности ни в фактическом, ни в методологическом отношениях. По сути дела, то были книги посредственных литераторов-балетоманов, далеких от русской академической науки и тем более от передовой демократической критики. В них вульгаризировался не только исторический процесс, но и самое понятие хореографического творчества, а реальные факты произвольно перемежались апокрифическими домыслами, сплетнями и анекдотами.

В конечном счете, эти работы сыграли скорее отрицательную, нежели положительную роль в деле научного изучения вопроса, ибо надолго скомпрометировали самый жанр подобного исследования. Характерно, что балетные критики «мирискуснического» толка Андрей Левинсон, Аким Волынский и сблизившийся с ними Валериан Светлов уже ничего не писали по истории русского балета.

Значительно больше сделали для науки о балете в дореволюционной России не эти писатели, а отдельные историки литературы, музыки и театра, которые в ходе своих разысканий опубликовали ряд важных фактов, касающихся и истории балетного театра в России. К трудам С. К. Богоявленского, В. Н. Всеволодского-Гернгросса,

Н. В. Дризена, П. О. Морозова, Д. А. Ровинского, Н. С. Тихонравова, А. С. Фаминцына, Н. Ф. Финдейзена и других русских ученых и сегодня с благодарностью обращается исследователь, находя в них ценный «строительный материал» для собственной работы.

Однако самый фундамент для построения научной истории русского балета был заложен только после Великой Октябрьской социалистической революции. Марксистская теория исторического материализма, ленинская концепция основных этапов развития освободительного движения в России, ленинское учение о борьбе двух культур внутри каждой национальной культуры в условиях антагонистического классового общества, ленинская теория отражения вооружили советскую науку надежным методологическим оружием. Как и прежде, многие труды литературоведов, музыковедов, театроведов сопутствуют и теперь исследовательским поискам историков балетного искусства, нередко предваряя, опережая и направляя эти поиски: работы Б. В. Асафьева, П. Н. Беркова, В. Н. Всеволодского-Гернгросса, А. А. Гвоздева, А. А. Гозенпуда, С. С. Данилова, М. С. Друскина, Д. В. Житомирского, Ю. В. Келдыша, Т. Н. Ливановой, А. С. Рабиновича, И. И. Соллертинского тут должны быть названы в первую очередь.

Так, например, в области изучения балета пушкинской поры важнейшие факты опубликовали и разработали именно литературоведы. Работы Л. П. Гроссмана, В. А. Мануйлова, Б. В. Томашевского и др. дали основу для соответствующих исследований историков русского балетного театра, автора настоящей работы в том числе.

Вслед за специалистами смежных областей и бок о бок с ними создают главы и страницы коллективной истории русского балетного театра советские ученые: Ю. А. Бахрушин, В. М. Богданов-Березовский, А. А. Ильин, А. Г. Мовшенсон, Ю. И. Слонимский, А. А. Степанов и др. Существенную помощь в работе над первым томом принесли автору цитируемые в тексте исследования Ю. А. Бахрушина «Балет Большого театра» (1947), А. А. Ильина «Пушкинские балеты» (1949), вступительные статьи Ю. И. Слонимского к книгам «Из архива балетмейстера» И. И. Вальберха (1948), «Воспоминания балетмейстера» А. П. Глушковского (1940), равно как и ценные примечания А. Г. Мовшенсона и А. А. Степанова к этим книгам, работа А. Г. Мовшенсона и Ю. И. Слонимского «Новое о последних годах деятельности Дидло» (1956) и т. д. Ряд полезных фактических данных содержат широко использованные в настоящей книге два тома справочных материалов, составленные М. Борисоглебским,— «Прошлое балетного отделения Петербургского театрального училища...» (1938, 1939).

К моменту завершения настоящей книги не все страницы этого коллективного труда по истории русского балета созданы и не все созданные страницы оказываются равноценными. Опираясь на существующие достижения, критически выверяя известные факты и материалы, автор был поставлен перед необходимостью заполнить «белые пятна» в этой фрагментарно создающейся истории, самостоятельно строить исходную концепцию, решать сложные проблемы последовательного освещения процесса, периодизации, композиции разделов и т. п. В связи с этим заново выверены архивные источники, изучены материалы периодической печати и т. п., что позволило выявить

ряд новых существенных фактов в уже изученных разделах истории балета, а некоторые вопросы пересмотреть.

Разумеется, автор не претендует на исчерпывающий охват всех фактов и явлений истории русского балетного театра, сознавая, что настоящая работа представляет собой по сути дела первую попытку обобщающего научного исследования, за которой последуют новые фундаментальные труды советских ученых. Автор стремится проследить лишь основные события развивающегося процесса на достоверных фактах истории, считая эту задачу первой из необходимых.

За товарищескую помощь в работе автор приносит благодарность А. Я. Альтшуллеру, К. А Верткову, А. А Гозенпуду, П. В Грачеву, С. С. Данилову, А. Л. Дымшицу, Т. К. Капустиной, Ю. В. Келдышу, Г. А. Лапкиной, А Г. Мовшенсону, М. Г. Португаловой, Н. П. Рославлевой, Ю. И. Слонимскому, А Н. Сохору, Н. О. Эльяшу.

НАРОДНЫЕ ИСТОКИ РУССКОГО БАЛЕТА

Балет — театральное представление, главными слагаемыми которого являются сценарий, музыка, хореография. Сценарий предлагает драматическую основу действия. Музыка создает на этой основе звуковые образы. Хореография — танец и пантомима — воплощает содержание музыкальной драматургии в образах видимых, зримых.

Балетный спектакль как театральное представление возник в Западной Европе во второй половине XVI века, несколько ранее оперы, другой разновидности музыкального театра. В России балет появился в следующем столетии и окончательно закрепился как жанр в XVIII веке. В XIX веке русский балет занял первое место среди хореографического искусства всего мира.

Если возникновение балета как жанра современного театра относится к XVI веку, то его составные части существуют с самых древних времен жизни человеческого общества.

Танец неотделим от музыки. Уже танцы первобытных народов, до появления примитивных музыкальных инструментов, шли под аккомпанемент ритмических ударов в ладоши танцующих и зрителей

Древние формы танца и ритмизированной пантомимы зародились в процессе практической трудовой деятельности народа. В них были отра-

жены условия быта людей, их мироощущение. В магические обряды охотничьих племен входили танцевальные сцены, где сила и ловкость человека торжествовали победу над диким зверем. Труд первых земледельцев, их упорная борьба с природой отразились в плясках, воспроизводивших обработку земли, уход за посевами, сбор урожая.

От плясового фольклора берут свое начало многочисленные виды и жанры танца. Танец изменяется вместе с экономической, социальной и духовно-нравственной жизнью того народа, которому принадлежит. История русского народного танца неразрывно связана с историей русского народа и несет на себе отпечаток его национального характера и условий его жизни.

В памятниках славянского искусства сохранились старинные изображения пляшущих людей. К VI веку нашей эры относятся литые серебряные фигуры, найденные в кладе на Киевщине:[1] четверо мужчин, с волосами до плеч, в подпоясанных рубахах с длинными рукавами, в штанах, стянутых у щиколоток, упираются в бедра руками. Ноги согнуты в коленях, развернуты (по терминологии классического танца — во вторую позицию) и приподняты на полупальцы. Все это — и движения пляса, и одежда — взято прямо из жизни. Длинные, кругло подстриженные волосы, подпоясанная рубаха и стянутые у щиколоток штаны еще в XIX веке были обычны для русского крестьянина. Что же касается позы, то упертые в бок руки столь же свойственны русской пляске, сколько слово «подбоченясь» характерно для русского языка; выворотные, согнутые и приподнятые на полупальцы ноги — одна из разновидностей присядки. Изображение, относящееся к глубокой древности, кроме художественного интереса, представляет еще ценность документа, ибо свидетельствует о большой жизнеспособности народных форм танца. Движения и позы плясок древних славян до сих пор сохраняются в танцах русского, украинского, белорусского и других современных славянских народов.

Связь песни и пляски

В далекой древности искусство было синкретичным: музыка, слово и танец еще не расчленялись как самостоятельные и независимые друг от друга виды искусства, а существовали только вместе и одновременно. В совокупности они выражали чувства и настроения, объясняли смысл исполняемой сцены. Слова и музыка песен передавали различные состояния людей — воинственную отвагу, гнев, радость, печаль и т. д., и одновременно в плясовых движениях и жестах раскрывались эти же чувства.

На тесную связь песни и танца в древних игровых хороводных дей-

---

[1] Б. А. Рыбаков Искусство древних славян «История русского искусства», т. I. Изд-во Академии наук СССР, М , 1953, стр. 51

ствиях указывают сохранившиеся и поныне народные выражения: «играть песню», «ходить песню». В XVIII веке Якоб Штелин писал о танце в России: «Во всем государстве среди простого народа издавна существует обычай петь на полях и под пение девушек и женщин танцевать русские танцы». Он особо отмечал, что в празднествах русских «более употребительно пение, чем звуки струн и дудок».[1]

Связь с песней, характерная для старинного русского танца, определила его своеобразие, наложила отпечаток на приемы его исполнения, на стиль и манеру самих исполнителей. Живая, плодотворная связь танца и песни дает о себе знать и в возникшем много позднее профессиональном балетном театре.

Связь с песней сообщила русскому танцу большую смысловую и эмоциональную содержательность, певучую и мягкую пластику движений. Плавность, слитность движений с самых давних времен присущи русскому танцу и русским танцовщикам. Песенная, мелодическая основа народной пляски сохранилась и в симфонической музыке современного русского балетного спектакля.

Хороводы и игровые песни

Искусство народного танца знает четыре вида хороводной пляски: хороводы наборные, плясовые, игровые и разборные.

В наборных хороводах шел сбор участников, и каждый из них выбирал для себя пару.

В плясовых хороводах главное место было отведено пляске. Фигуры таких массовых танцев изображали определенное действие, например, кружение метели в пляске «метелица».

Игровые хороводы нередко представляли собой целые сцены, где под песню разыгрывались сложные пантомимы.

Наконец, разборные хороводы велись в конце вечера, когда участники праздника собирались расходиться.

Эти четыре вида хороводов сохранились до наших дней.

Во многих русских народных танцах, живущих и поныне, можно различить следы чрезвычайно древнего происхождения. Таковы, например, игровые танцы-песни, изображавшие труд земледельцев.

Участники массового танца-хоровода пели:

А мы сечу чистили, чистили.
Ой, дид ладо, чистили, чистили.
А мы пашню пахали, пахали.
Ой, дид ладо, пахали, пахали,—

и в то же время показывали, как чистят сечу, как пашут землю и т. д.

По тексту песни можно судить о том, что весьма важная роль здесь

---

[1] Якоб Штелин. Музыка и балет в России XVIII века. Под ред. Б. И. Загурского. Изд-во «Тритон», Л., 1935, стр. 55.

принадлежит мелодии и главное — ритму. Текст многих песен вообще состоял из простых восклицаний, которые требовали дополнения в виде движений и мимики. Часто среди исполнителей находились люди, которые сами не пели, а в такт хоровому пению искусно поясняли его суть своими движениями и жестами.

В другой игре, представлявшей пантомиму уборки льна, участники игры выбирали мать и дочерей. Дочери просили мать:

Научи меня, мати,
На лен землю пахати!

Мать, приговаривая:

Да вот этак, дочи, дочушки!
Да вот так, да вот этак! —

сначала показывала жестами, как пашут землю, потом, отвечая на вопросы, постепенно изображала все приемы обработки льна, которые упоминались в песне: сеяла, полола, дергала, стлала, сушила, мяла, чесала, пряла; дочери подражали ей. Под конец дочери спрашивали:

Научи меня, мати,
С молодцем гуляти!

И когда мать, рассердившись, грозилась поколотить их, дочери, не слушаясь, затевали пляску:

А я сама пойду,
С молодцем плясать буду,
Да вот так, да вот этак [1]

Игровые песни долго хранили следы быта, труда и древних языческих верований славянских племен. Человек, будучи не в силах познать и истолковать природу на ранних порах своего материального и духовного развития, пытался воздействовать на нее с помощью магических заклинаний. Славяне поклонялись могучим и таинственным силам природы и прежде всего Яриле — солнцу. Ведь от солнца зависело все благополучие людей, с их примитивными способами обработки земли. Поэтому языческие обряды приурочивались к весеннему возрождению природы, к ее ежегодному «умиранию» на зиму и т. п. Воззрения славян на природу поэтически отразили впоследствии А. Н. Островский в своей «весенней сказке» — пьесе «Снегурочка», П. И. Чайковский, напи-

[1] П. О. Морозов. Очерки по истории русской драмы XVII—XVIII столетий. Спб., 1888, стр. 26.

савший музыку к этой пьесе, Н. А. Римский-Корсаков, автор одноименной оперы, и т. д.

Семик

Пробуждение природы от зимнего сна славил весенний праздник наших предков семик, или русалии, семицкая, русальская, или зеленая неделя, «зеленые святки». Семицкая неделя — это седьмая неделя после первого весеннего полнолуния (по христианскому календарю — после пасхального воскресенья); семик — четверг этой седьмой недели — был центральным днем весеннего праздника славян. В XVIII—XIX веках, когда языческие обряды особенно интенсивно исчезали из народного быта, старинный праздник в честь весеннего расцвета природы слился с христианским праздником Троицы, который, падая на последний день русальской недели — воскресенье, по существу не имел к семику уже никакого отношения.[1]

По верованиям земледельцев, вместе с природой оживали и души умерших предков. В течение русальской недели было принято устраивать поминки на могилах родных, причем плачи и причитания под конец сменялись самыми веселыми песнями и плясками. Во время весенних праздников девушки и юноши прыгали через костры, водили хороводы вокруг березки — священного дерева славян. Иногда вместо этого убирали березовыми ветвями одну из девушек и плясали вокруг нее. Древний обычай сохранялся даже в русской столице начала XIX века. Очевидец так описывал празднование семика петербуржцами в 1817 году: «Проезжая из улицы мимо Михайловского замка, я увидел толпу народа. Любопытство влечет меня, и я встречаю хоровод дворовых и сельских девок, праздновавших семик. Они кончали известную песню с березкою и начинали (по деревенскому обычаю) драматически разыгрывать некоторые народные песни».[2] И далее следовала запись песен-игр с характеристикой приемов их исполнения самодеятельными актерами.

Жители некоторых южнорусских областей справляли в семик обряд «похорон» русалки: водили хороводы вокруг девушки с распущенными волосами, шествовали во главе с нею по деревне и окрестностям. Нередко девушку заменяла ряженая соломенная кукла, которую в конце обряда сжигали.

В начале XIX века обряд семика был воспроизведен на подмостках московского и петербургского театров: он явился основой популярного дивертисмента «Семик, или Гулянье в Марьиной роще» (1815), музыку к которому написал композитор С. И. Давыдов.

---

[1] Т. В. Попова. Русское народное музыкальное творчество, вып. I. Музгиз, М., 1955, стр. 70.

[2] Семик. «Русский пустынник», 1817, ч. II, № 20, стр. 122.

Шуточные хороводы

В шуточных хороводных пантомимах участники нередко изображали животных. В игре «заинька» юноша, наряженный зайцем, вертелся и подпрыгивал, пытаясь вырваться из хоровода. Когда играли в «воробышка», главный исполнитель по заказу играющих представлял, как ходят молодцы, девицы, старики, горбатые, хромые, купцы, бояре, скупые, нищие, пьяные и т. д.

Свадебная пляска и свадебный обряд

Одним из старинных народных развлечений была свадебная пляска. Свидетельство о ней сохранилось в документе начала XVIII века. В 1722 году камер-юнкер Ф. В. Берхгольц посетил московскую ткацкую фабрику и наблюдал пляски девушек, работавших в прядильне. По его словам, хозяин фабрики «заставил их проплясать одну употребительную у здешних крестьян свадебную пляску». Две девушки-работницы изображали жениха и невесту. «Сперва,— писал Берхгольц,— пляшут оба, следуя один за другим и делая друг другу разные знаки лицом, головою, всем корпусом и руками; потом девушка жестами делает объяснение в любви парню, который, однако ж, не трогается этим, напротив, старается всячески избегать ее до тех пор, пока она наконец утомляется и перестает; тогда парень, с своей стороны, начинает ухаживать за девушкою». В финале пляски парень дарил девушке платок. Она ложилась на пол, закрывая платком лицо. Жених продолжал плясать вокруг невесты «с разными смешными ужимками, прикидываясь очень влюбленным».[1] Пляска завершалась грубовато-откровенной пантомимой жениха.

Приведенное описание свадебной пляски не следует отождествлять со свадебным обрядом. Пляска эта исполнялась на весенних гулянках молодежи. Свадебный же обряд вырастал в чинное, торжественное представление с множеством персонажей и четкой последовательностью эпизодов. Пляскам и здесь отводилось большое место. «Выступая на свадебном пиршестве небольшими, хорошо спевшимися ансамблями, величалки нередко сопровождали свое пение и пляской. Обычно певицы-величалки располагались полукругом или же образовывали небольшой круг, в середине которого одна-две «величалки» плясали».[2]

В 1781 году свадебные песни и пляски впервые были показаны на собственно театральной сцене: они явились важной составной частью комической оперы М. Матинского «Санкт-петербургский гостиный двор» (об этом см. ниже).

По дороге в церковь свадебный поезд часто сопровождался песнями и плясками. На Украине, например, существовал при этом обычай «цыганить», то есть передразнивать, «представляться». Наряжались цыганом,

---

[1] Дневник камер юнкера Берхгольца, ч II, изд 2, М, 1860, стр 94—95

[2] Т. В Попова. Русское народное музыкальное творчество, вып. 1, стр. 115.

цыганкой, «москалем», церковным старостой, порой мужчины одевались в женское платье, и все вместе с музыкантами отправлялись «цыганить».[1]

Многие обрядовые игры, теряя со временем свое практическое назначение, стойко сохраняли первоначальную внешнюю форму. Нередко сберегались даже отличительные особенности обрядовых игр, присущие той или другой местности.

Похороны Костромы

Еще незадолго до Великой Отечественной войны в двух селах Брянского района исполнялись два разных вида старинного обрядового праздника «Похороны Костромы».[2] Праздник происходил в день Ивана Купалы (23 июня) и означал проводы лета.

В наиболее древней разновидности этого обряда хоровод, исполняя припев, медленно и плавно двигался по кругу не в такт пению. В середине хоровода лежала девочка, она изображала умирающую Кострому. Рядом сидела мать Костромы, которой участники хоровода задавали вопросы. Мать давала односложные ответы, а тем временем руки ее пребывали в непрестанном движении: жесты словно бы показывали, как изготовляется холст из кудели.

В другом случае торжественный обряд «Похорон Костромы» преобразился в хороводную пьесу. Здесь Кострома сама выполняла всю работу и после каждого эпизода отплясывала русскую. Мрачный припев превратился в задорную плясовую, по местному выражению — «скакульную» песню. Такое превращение драматизованного действия древнего обряда в комедийное игрище свидетельствовало уже об известном воздействии народного профессионального театра.

Скоморохи на Руси

По мере разложения первобытно-общинного строя, в связи с разделением труда и ростом городов, из среды народа выделились первые профессиональные сочинители и исполнители народной музыки, песен и плясовых произведений.

В IX—X веках складывается первое русское государство — Киевская Русь. К XI веку относятся ранние сведения о профессиональных актерах русского средневековья, носителях народного искусства — скоморохах.

Источники таких сведений весьма разнообразны. Это прежде всего произведения народного устно-поэтического творчества: песни, былины, легенды, сказки, пословицы, поговорки. Древнейшая русская летопись упоминает о скоморохах как участниках княжеской потехи. Наконец па-

---

[1] П. О. Морозов. Очерки по истории русской драмы XVII—XVIII столетий, стр. 23.

[2] Л. Кулаковский. У истоков русской музыкальной культуры «Советская музыка», 1940, № 12, стр. 87—93.

мятники изобразительного искусства запечатлели отдельные моменты плясок и действ народных актеров.

Такое разнообразие источников связано с тем, что и само скоморошье искусство было чрезвычайно разнообразно. Скоморохи играли на музыкальных инструментах, пели, плясали, исполняли драматизованные сценки и акробатические номера. В народных песнях, былинах, поговорках скоморохи нередко появляются в виде гусельников, сопровождающих свои песни и пляски игрой на звончатых гуслях. Ходили они в одиночку или ватагами, наряжаясь в особое скоморошье (короткополое) платье. Иные владели сразу несколькими видами исполнительского искусства того времени, были и такие, кто специализировался только в игре на инструментах, только в пляске и т. д. По мере того как росла профессионализация и совершенствовалось исполнительское мастерство, скоморохи избирали себе определенные виды искусства.

До середины XVII века скоморохи являлись единственными представителями театрального искусства в России, и применительно к театру все это время может быть названо эпохой скоморохов.

Искусство скоморохов было глубоко народным по своему происхождению и содержанию. Оно уходило корнями в те времена, когда игры, песни и пляски являлись неотъемлемой частью языческих обрядов. Фрески (росписи) на одной из внутренних стен Софийского собора в Киеве, относящиеся к XI веку, изображают сцены охоты в исполнении скоморохов, ряженных в звериные маски. Прежде такие сцены входили в магические обряды доземледельческой поры. Тогда они носили торжественный и строгий характер. Танец исполнялся медленно и серьезно, как богослужение. В священных плясках участвовали старики и старухи — хранители родовых обычаев. С переходом славянских племен к земледелию эти пляски по разным историческим причинам утратили свое былое магическое назначение. Они постепенно перешли в репертуар скоморохов и получили характер развлекательной театральной игры.

Моменты скоморошьей пляски живо переданы в старинных памятниках русского изобразительного искусства. На другой фреске Софийского собора трое скоморохов, играющих на духовых инструментах, окружили четвертого, пляшущего скомороха. Плясун отбивает такт на ударном инструменте типа медных тарелок, выполняя в то же время одно из удалых плясовых «коленец». Голова и корпус его повернуты вправо, ноги влево, причем упор сделан на левую ногу. В следующее мгновение он, очевидно, изменит направление головы, корпуса и ног, повторив то же движение в противоположную сторону. Темп пляса при таких крутых поворотах предполагается быстрый и напористый. Здесь же, чуть пониже, двое танцовщиков пляшут друг перед другом, один — раскинув руки в стороны, второй — помахивая платочком. Художник явно противопоставляет танцы, изображенные вверху и внизу фрески. Поза плясуна и

инструменты в руках музыкантов на верхнем рисунке фрески говорят о быстром, задорном характере танца; позы танцующих и инструменты музыкантов внизу свидетельствуют о медленности, плавности исполнения.

Скоморохов-музыкантов и пляшущих женщин нередко изображали на старинных металлических украшениях. Так, например, на браслете XII—XIII веков вычеканены в отдельных арочках мужчина, играющий на музыкальном инструменте, и женщина, которая пляшет, распустив длинные рукава. Эта плясунья подобна сказочной царевне-лягушке: танцуя на пиру, она взмахнула одним рукавом — разлилось озеро, взмахнула другим — и поплыли по озеру лебеди. Действительно, в смежных арочках браслета нарисованы птицы. На другом старинном браслете изображен музыкант того времени в длинном вышитом платье и высоко загнутом колпаке, а по сторонам от него пляшут женщина с распущенными рукавами и воин со щитом и мечом.[1]

„Игрище" вятичей

Одна из миниатюр Радзивилловской летописи (конец XV века) показывает так называемое «игрище» вятичей. По сторонам, на высоких сиденьях, помещаются зрители, некоторые из них хлопают в ладоши. Один музыкант играет сидя, другой, приплясывая, вторит ему, третий стоя бьет в барабан, близко подойдя к танцующей паре. Танцовщик, одетый в короткое скоморошье платье, исполняет присядку. Он изображен на подъеме своего танцевального движения: колени еще не вполне разогнулись, руки вскинуты вверх. Танцовщица одета в длинное до пят платье, с длинными, спускающимися ниже кистей рукавами, ее волосы распущены по плечам. Склонив голову набок и разведя руками, она плавно движется вокруг своего партнера.

Бычок

Одна из лубочных картинок запечатлела эпизод русской народной пляски «бычок» (известно несколько вариантов песенного текста). Скоморох сидя играет на волынке, а его товарищ танцует, лихо подбоченясь и выделывая ногами затейливую дробь. Судя по надписи-диалогу, танец только что начался и еще не достиг своего подъема, так как музыкант подбадривает плясуна: «Пляши, брат детинка: надулась моя волынка. Разгибай только свои ножки: видишь, пищат трубы, яко кошки. Возымей ту ухватку, хвати, брат, вприсядку». А немного погодя уже сам плящущий просит: «Пожалуйста, заиграй бычка на ладу, а я плясать поскорей пойду».[2]

---

[1] Б. А Рыбаков. Прикладное искусство Киевской Руси IX—XI веков и южнорусских княжеств XII—XIII веков. «История русского искусства», т I, стр. 286.

[2] Д. Ровинский. Русские народные картинки, т. XXIII, кн. I. Спб., 1881, стр. 317

Коза и медведь

Скоморохи-плясуны часто одевались в шутовские одежды и маски. Они разыгрывали целые представления, наряжаясь козой и медведем. В этих импровизированных сценках «коза» приплясывала, щелкая деревянной челюстью или самобытными русскими «кастаньетами» — ложками. Такие представления обычно происходили на святках. Их воспроизводит старинная лубочная картинка, снабженная следующим описанием: «Медведь с козою прохлаждаются, на музыке своей забавляются, и медведь шляпу вздел да в дудку играл, а коза сива, в сарафане синем, с рожками и с колокольчиками и с ложками скачет и вприсядку пляшет».[1]

На другой лубочной картинке изображены скоморохи в шутовских нарядах — шут и шутиха. Шут наигрывает на волынке, а шутиха танцует подбоченясь. Надпись к рисунку передает восклицание шутихи: «Куда мне сия музыка приятна и к плесканию (рукоплесканию.— *В. К.*) по ней весьма задорна».[2]

Иногда мужчины рядились женщинами, а женщины мужчинами, разыгрывая озорные мимические и танцевальные сценки.

Плясицы

В старинных рукописях неоднократно упоминается «многовертимое женское плясание». Народные танцовщицы, состоявшие в скоморошьих труппах, назывались плясицами. Обычно они являлись женами скоморохов, и в труппы, скитавшиеся по Руси, входили сплошь и рядом целые семьи. Об этом свидетельствует пословица: «Скоморошья жена всегда весела», а также старинная песня, где поется:

Сватался за вдовушку с Москвы скоморох,
Сказывал житье-бытье: волынка да гудок.
Думаю-подумаю, пойду за него...
Сыта ль, не сыта — всегда весела,
Пьяна ль, не пьяна ль — скачи да пляши,
Звана ль, не звана ль — всегда во пиру.
Чья су такова? — Скоморохова жена.[3]

А то обстоятельство, что пиры и особенно свадьбы праздновались с участием скоморохов, можно опять-таки установить по белорусской пословице: «Что за веселле (свадьба.— *В. К.*) без скоморохи!» И в Белоруссии, и на Украине свадебный поезд нередко направлялся в церковь с музыкой, песнями и плясками профессионалов-скоморохов.

---

[1] Д. Ровинский. Русские народные картинки, т. XXIII, кн. I, стр. 414.

[2] Там же, стр. 317.

[3] В. П. Адрианова-Перетц. Народное поэтическое творчество времени крестьянских и городских восстаний XVII в «Русское народное поэтическое творчество», т. I. Изд-во Академии наук СССР, М.—Л., 1953, стр. 463.

Мастерство скоморохов

Скоморохи-плясуны были замечательными мастерами своего дела. Недаром в народных русских пословицах отмечено: «Не учи плясать, я и сам скоморох». «Всяк спляшет, да не как скоморох» и т. п.

Профессиональное мастерство скоморохов — плясунов и плясиц — включало в себя и развивало мотивы старинной народной русской пляски, многие из которых сохранили свою жизненность и поэтическую силу по сей день. Основу выразительных средств скоморошьей пляски составляли разновидности присядки, дроби (ритмические выстукивания ногами танцевальных узоров) и другие исконные национальные движения русской пляски, требующие большой ловкости и сноровки. Судя по смысловому строю и выразительному характеру этих движений, скоморошьи пляски были веселыми и привольными. Их содержание и исполнительские приемы сохранились в народном танцевальном обиходе и после исчезновения самих скоморохов.

Прохожие и оседлые скоморохи

В течение многих веков бродили скоморошьи ватаги по русской земле, неся свое искусство в разные слои тогдашнего общества. Иногда они давали представления и в княжеских палатах, боярских хоромах, купеческих домах. В «Слове о русалиях» рассказывалось о «некоем знатном муже», любителе скоморошьих увеселений. Увидев из окна своей палаты толпу скоморохов, пляшущих вокруг пляшущего же скомороха-сопельника (сопéль — старинный духовой музыкальный инструмент), он велел им играть, петь и плясать перед собой.

Наряду с «прохожими» скоморошьими ватагами, которые порой заходили далеко на Запад, добираясь вплоть до Италии,[1] существовали и группы оседлых скоморохов, обитавшие при княжеских и боярских дворах.

С середины XVI века скоморохи стали желанными участниками забав и при дворе московских царей. В 1571 году был объявлен набор «веселых людей» для обслуживания двора Ивана IV. По свидетельству князя Курбского, царь плясал на своих пирах в «машкерах» (масках) вместе со скоморохами, они развлекали его и на медвежьих потехах, на свадьбах приближенных и т. п.[2] Оседлые скоморохи обслуживали государеву «Потешную палату» — предшественницу будущего придворного театра.

Среди других в «Потешной палате» царя Михаила Романова состоял комнатный плясун Иван Лодыгин. В 1629 году он обучал «танцам и вся-

---

[1] С. С Данилов Очерки по истории русского драматического театра «Искусство», М.—Л , 1948, стр 14

[2] Ал. С. Фаминцын. Скоморохи на Руси. Спб., 1889, стр. 15.



ким потехам» пятерых своих учеников и получал за это государево жалованье.[1] Иван Лодыгин — первый известный в истории учитель танцев на Руси.

Искусство скоморохов вошло в культурный быт верхних слоев феодального общества. Адам Олеарий, секретарь голштинского посольства в Московию, отмечал в своих путевых записках 23 июля 1634 года: «...в полдень мы в первый раз услышали русскую музыку: когда мы сидели за обедом, пришли двое русских с лютней и гудком на поклон к гг. послам, начали играть и петь песни в честь великого государя и царя Михаила Федоровича, и когда они заметили, что их хорошо приняли, начали выделывать разные штуки и пустились плясать, всяким способом, каким пляшут у них обыкновенно мужчины и женщины. Русские не берутся за руки и не водят друг друга, как это делают немцы: у них мужчины и женщины пляшут сами по себе отдельно. Пляска их состоит большею частью в движениях руками, ногами, плечами и бедрами. При этом, особенно женщины, берут в руки пестрый платок, машут им вокруг и, топая ногами, остаются больше на одном месте».[2] Олеарий упоминал далее, что «в домах, особенно во время своих пиршеств, русские любят музыку», а пляски иной раз «исполняют с прибавлением некоторых страстных телодвижений»,[3] вследствие чего танец странствующих комедиантов получал нередко озорной, грубоватый характер.

Приближенных ко двору скоморохов числилось сравнительно немного. В преобладающем большинстве они странствовали по Руси, выступали по праздникам на городских площадях, на сельских улицах, в поле среди многолюдных народных сборищ. Здесь скоморохи уже не только увеселяли. В их задорных песнях и прибаутках часто прорывались мотивы стихийного народного недовольства, звучали острые насмешки по адресу бояр и церковников — угнетателей народа. Недаром скоморохи были участниками крестьянских волнений и «бунтов», а в 1606 году немало их находилось в рядах мятежного войска Ивана Болотникова. Как писал М. Горький, они «разносили по всей стране «лицедейства» и песни о событиях «великой смуты», об «Ивашке Болотникове», о боях, победах и о гибели Степана Разина».[4]

Народ видел в вышедших из его среды музыкантах и танцорах выра-

---

[1] В. Всеволодский-Гернгросс. Театр при Алексее Михайловиче. «История русского театра». Под ред. В. В. Каллаша и Н. Е. Эфроса, т. I. Изд-во «Объединение», М., 1914, стр. 54.

[2] Адам Олеарий. Подробное описание путешествия голштинского посольства в Московию и Персию в 1633, 1636 и 1639 годах. М., 1870, стр. 26—27.

[3] Там же, стр. 178

[4] М. Горький. Собр. соч. в тридцати томах, т. 26. Гослитиздат, М., 1953, стр. 421.

зителей своих заветных дум и настроений. Оттого скоморохи пользовались прочной популярностью в народе, а порой сами становились героями его устно-поэтического творчества.

Былины о скоморохах

От давних времен сохранилась былина о Вавиле и скоморохах. Ее герои в «инишшем» государстве «переигрывают царя-собаку» и возводят на престол своего же брата-крестьянина — скомороха Вавилу. Своим искусством скоморохи совершают здесь настоящие чудеса.

Такова же и былина о новгородском гусляре Садко, который добыл свое богатство игрой на яровчатых гусельках и заставил плясать самого морского царя. А от пляски морского царя всколебалось синее море, расплескались быстрые реки, потопили много кораблей, погубили много народу православного. Тогда Садко изорвал струны золотые, бросил гусли звончатые, перестал царь морской скакать и плясать, утихло море синее.

О скоморохах, наказавших злую жену-обманщицу, рассказывала былина о Госте-Терентьище. «Вероятней всего, эта былина входила в репертуар самих странствующих скоморохов и не только пелась, а, главным образом, разыгрывалась, сопровождалась характерной пантомимой».[1] Известно, что некоторые былины даже самого серьезного эпического содержания исполнялись в быстрых плясовых темпах. Об этом можно судить по характеру их «сказывания» в XIX—XX веках.[2]

Много сложено о скоморохах различных песен, пословиц и метких поговорок, где рисуются полюбившиеся народу образы «удалой скоморошины», «веселых людей».

Исторические причины гибели скоморохов

Мотивы стихийной народной революционности, элементы демократической сатиры в творчестве скоморохов были первой причиной того, что почти все время странствующие скоморохи подвергались жестоким преследованиям, в конце концов уничтожившим этих ранних представителей русского народного театрального искусства.

Непримиримым врагом скоморошества выступала христианская церковь.

Если в XI веке изображения скоморохов появлялись даже на росписях Софийского собора, то в дальнейшем церковь беспощадно осуждала не только самих скоморохов, но и вообще веселые песни и пляски, сами по себе, как «бесовские» соблазны, как занятия греховные и христианину не подобающие. Ведь песенно-плясовое творчество народа восходило

[1] Александр Морозов. Скоморохи на Севере. Альманах «Север», Архангельск, 1946, стр. 195.

[2] А. Маслов. Кирша Данилов и его напевы. «Русская музыкальная газета», 1902, № 43, стр. 1032, 1037.

к древнейшим языческим обрядам, и это возбуждало поистине изуверскую ненависть церковников, которые во имя утверждения своего идеологического и политического господства в стране старались искоренить всякие следы язычества, в чем бы они ни проявлялись.

В близости скоморошьего искусства к обрядам народной «языческой» старины заключалась, таким образом, существенная причина гонения на скоморохов и их гибели.

Одно из постановлений церковного собора 1274 года с негодованием отмечало, что «в субботу вечер сбираються вкупь мужи и жены, и играють и пляшуть бестудно. . .»[1] С отвращением говорилось о том же в духовных стихах:

По игрищам душа много хаживала,
Под всякие игры много плясывала,
Самого сатану воспотешивала. . .
Провалилася душа в преисподний ад,
Век мучиться душе и не отмучиться[2]

Другие стихи угрожали, что в аду плясуны будут повешены на гвоздье железное над каменными плитами.

Песни и пляски приводили в ярость церковников особенно тогда, когда исполнялись в дни праздников христианского календаря. В послании игумена Памфила от 1505 года сохранилось негодующее, но чрезвычайно красочное описание пляски на празднике рождества Иоанна Крестителя в Пскове: «Во святую ту нощь мало не весь град взмятется и взбесится, бубны и сопели, и гудением струнным и всякими неподобными играми сотонинскими, плесканием и плясанием. . . женам же и девам плескание и плясание и главам их накивание. . . и хребтом их вихляние и ногам их скакание и топтание».[3]

Знаменитый письменный памятник XVI века «Домострой» — свод консервативных правил общественного, религиозного, семейно-бытового уклада русского феодального строя — так описывал «греховный» пир, где играла музыка и плясали скоморохи: «и аще (если) начнут. . . смехотворение и всякое глумление или гусли, и всякое гудение, и плясание и плескание и всякие игры бесовские, тогда якож дым отгонит пчелы, також отыдут ангели божия от тоя трапезы и смрадные бесы предстанут».[4] Не только плясать и петь самому, но даже смотреть и слушать скоморохов считалось богопротивным. К зрителям скоморошьего искусства относилось внушительное предостережение того же «Домостроя»:

---

[1] Д. С. Лихачев. Народное поэтическое творчество в годы феодальной раздробленности Руси «Русское народное поэтическое творчество», т. I, стр. 239

[2] Николай Тихонравов. Летописи русской литературы и древности, т. I, М., 1859, стр. 156.

[3] Ал С. Фаминцын. Скоморохи на Руси, стр. 80—81.

[4] Там же, стр. 15.

«И скоморохи и их дело плясание и сопели, песни бесовские всегда любя... вси вкупе будут во аде, а зде прокляти».[1]

Странствующим скоморошьим ватагам все чаще запрещалось появляться в том или ином населенном месте, порой и совсем возбранялось выступать где бы то ни было. Такого рода запреты издавались и в XV и в XVI столетиях.

В 1551 году церковный собор, созванный в Москве, принял ряд постановлений, составивших книгу «Стоглав». Церковники требовали от царя Ивана IV, в частности, совершенно истребить скоморохов: «Бога ради, государь, вели их извести, кое бы их не было в твоем царстве, и тебе, государю, в великое спасение, аще бесовская игра их не будет».[2]

С середины XVII века скоморохи были причислены к «дурному сословию людей». Из свидетельств того времени видно, что теперь и бояре считали пляску делом шутовским и для себя непристойным. Страшили их и мятежные мотивы скоморошьего репертуара.

После бурных народных волнений с участием странствующих скоморохов в Москве и других городах, царь Алексей Михайлович по настоянию патриарха Никона издал в 1648 году особые грамоты, налагая строжайший запрет на «всякое мятежное бесовское действо, глумление и скоморошество со всякими бесовскими играми»,[3] как бы завершая цикл подобных же грамот, издававшихся властями на местах еще в XV веке. Музыкальные инструменты скоморохов и их нехитрые орудия «лицедейства» отныне подлежали истреблению, а те, кто ими пользовался,— наказанию кнутом и батогами. Странствующие скоморохи, приравненные к мятежникам, были обречены на голод и изгнание.

Правда, и после 1648 года отдельные, крайне немногочисленные группы оседлых скоморохов еще некоторое время ютились при боярских теремах. Оставались они и при дворе царя Алексея Михайловича, который сам был большой охотник до развлечений. Однако большинство их растворилось в массе горожан и крестьян-земледельцев.

Таким образом, гонения на скоморохов, повлекшие их гибель как профессионально-сословной группы общества, были вызваны, во-первых, народно-революционными мотивами их искусства и, во-вторых, их преданностью славянской языческой древности.

Была и еще одна причина исчезновения скоморошества, вызванная закономерностями исторического развития русской национальной культуры.

В XVI—XVII веках Россия все прочнее утверждалась как могущественная мировая держава. Росла ее экономика, ширились международ-

---

[1] Ал. С. Фаминцын. Скоморохи на Руси, стр. 166.
[2] Там же, стр. 181.
[3] Там же, стр. 185.

ные торговые и культурные связи. Развивалось просвещение, проникая пока еще только в верхушечные слои общества. В среде просвещенного московского боярства скоморошество прослыло неприличным уже не только потому, что оно якобы являлось «греховным», но и потому, что оно теперь больше не соответствовало возросшим культурным потребностям его недавних покровителей. А искусство скоморохов, со своей стороны, действительно остановилось в своем развитии из-за жестоких преследований церковников и светских властей. Но даже и без этих преследований оно не могло бы полнокровно и естественно развиваться дальше, будучи замкнуто в тесные старые рамки. Сама жизнь, историческое развитие общества обусловили неизбежный конец скоморошества как профессионального искусства.

В свое время, в период средневековой истории Русского государства искусство скоморохов сыграло большую прогрессивную роль, отражая помыслы и настроения народных «низов», сохраняя и развивая основные черты народной игровой песенно-плясовой культуры. И впоследствии, не будучи уже более профессией, скоморошество в некоторых своих наиболее жизнеспособных проявлениях долго сохранялось в народных праздничных играх, в песнях и хороводных плясках, иногда проникая окольными путями и в новый профессиональный театр.

Наряду с искусством скоморохов, в России существовал народный профессиональный и самодеятельный театр. Несмотря на отрицательное отношение к нему духовных и светских властей, он намного пережил скоморошество и сохранялся в различных своих формах до конца XIX века. Как и искусство скоморохов, народный театр по своему складу был театром простых и четких приемов. Здесь в ходу были резкий и размашистый жест, громкое пение, удалая пляска

К народным театральным представлениям относились: игрища, народные комедии, интермедии, кукольная комедия, разыгрывавшийся на святках «вертеп» и т. д. Пляска входила во многие виды этих народных спектаклей.

Игрища

Так, например, плясовые сценки часто включались в игрища — короткие сатирические пьесы, несомненно, происходившие от скоморошьих представлений. В игрищах высмеивались правящие классы, угнетатели народа. Одним из постоянных персонажей игрища выступал барин. В некоторых пьесах о барине был эпизод с покупкой у откупщика быка, жеребца и «удивительных людей». Эта сценка представляла собой острую сатиру на времена крепостного права, когда крепостные люди, нередко владев-

шие всевозможными «удивительными» ремеслами и искусствами, стоили дешевле, чем скот. За коня и быка откупщик спрашивал по сто рублей, а за всех сразу «удивительных людей» просил всего лишь две рюмки водки. Коня изображал человек с подвязанным хвостом из соломы; исполнитель роли быка надевал вывороченную наизнанку шубу, а на голову кринку; «удивительных людей» изображали мальчишки с вымазанными сажей лицами. Все это были персонажи без речей, и действие их сводилось к пантомиме и пляске. Конь скакал и прыгал через палку, быку разбивали кринку на голове и наламывали бока, «выпуская кровь», а когда барин говорил: «А что, купчинушка, нет ли у тебя Удивительных людей продать?» — откупщик отвечал: «Есть, есть. Эй, Удивительные люди, выходите!». И «удивительные люди», выскочив на середину избы, где давалось представление, плясали, откалывая «коленца» посмешнее.[1]

Героическая комедия

В драматические произведения героического характера тоже порой входил танец. Так, наличествует он в некоторых вариантах известной народной драмы «Царь Максимилиан», сохранившейся в записях XVII—XIX веков. В этой драме действовал комический персонаж — старик-гробокопатель Маркушка, наряженный мужичком с длинными волосами и бородой. После того как доктор, по приказанию царя, исцелял Маркушку от болезни, предлагая всевозможные нелепые рецепты, старик плясал и пел:

Ходи, изба! Ходи, печь!
Хозяюшке негде лечь!
Ходи, пол и потолок!
Черт коряку приволок!

Тогда доктор докладывал: «Вылечил старика, ваше императорское величество». Царь Максимилиан спрашивал: «Старик, ты здоров?» И Маркушка, ответив: «Здоров, царь», пускался с песнями вприсядку.[2]

Интермедии

Входил танец и в интермедии — небольшие сцены, близкие по своему характеру к игрищам. В XVII— начале XVIII века интермедии ставились между актами школьной драмы, то есть в представлениях преимущественно религиозного содержания, шедших в духовных училищах и семинариях. Уже тогда интермедии, оживляя действие пьесы, часто носили светский характер. Во второй половине XVIII века они стали самостоятельным жанром, войдя в репертуар народного танца.

Но и интермедии первоначального типа нередко включали в себя танец. Так, в киевскую школьную пьесу — «Действо об Алексее божием

---

[1] См.: П. Н. Берков. Русская народная драма. Сб. «Русская народная драма XVII—XX веков». «Искусство», М., 1953, стр. 15; текст игрища «Барин» — там же, стр. 46—49.

[2] См.: Русская народная драма XVII—XX веков, стр. 242—243.

человеке», поставленную в 1673 году, входила интермедия с танцами. По своему содержанию интермедия была связана с самой пьесой и изображала «играние свадьбы» Алексея. Слуги отца Алексея — римского сенатора Евфимиана — приглашали на пир его друзей и подданных, которые здесь были панами и мужиками. К мужикам выходил Евфимиан, благодарил за поздравление и подарки и приглашал угощаться. Мужики, выпив, начинали петь и плясать народные украинские песни и танцы.[1]

В сатирической сценке-интермедии, относящейся уже к середине XVIII века и существовавшей как самостоятельный жанр, отплясывали поп, подьячий и старый монах. Подьячий и монах, обидевшись на попа за его обман, бросались на него и начинали бить. «Тогда заиграют бычка,— говорится в записи интермедии,— и все трое плясать пойдут. Подьячий запинается за железы (кандалы, в которые он закован), а Старец, упуская из рук стул, то и дело падает». Пляшут они до тех пор, пока их не разгоняет гаер, то есть актер, выступающий в балаганах. Увидев пляшущих, гаер говорит:

Ба-ба-ба-ба-ба! И чернодырые-то пляшут безустатку!
Они, никак, знают все нашу ухватку? ..[2]

Здесь пляс становился необходимой краской в обрисовке отрицательных персонажей, одним из важных приемов сатирической характеристики.

Кукольная комедия

Народная кукольная комедия непременно включала в себя танец. Куклы воспроизводили основные сюжеты русской, украинской, цыганской пляски. Самые особенности кукольного танца приводили к тому, что движения, сложившиеся в народном танце, по необходимости упрощаясь, в то же время выступали здесь на редкость отчетливо и остро. Благодаря этому основные, исходные танцевальные приемы и присущая им характерность закреплялись и сохранялись без изменений долгие десятилетия как своего рода живая запись старинного народного танца.

Вертеп

Особенно многообразно была представлена пляска в украинском вертепе — кукольной комедии на рождественские темы, своими истоками восходящей к церковному театру. И здесь пляшущие персонажи появлялись во второй, комедийной части спектакля, которая была мало связана с первой, посвященной церковному содержанию. Сцена вертепа разделялась на два яруса: в верхнем шла серьезная часть, в нижнем — комическая.

Разыгрываемые внизу интермедии включали в себя множество танцев. В них появлялись попарно представители различных национально-

---

[1] См.: П. О. *Морозов*. История русского театра до половины XVIII столетия. Спб., 1889, стр. 101

[2] Русская народная драма XVII — XX веков, стр. 93.

стей. Украинские «дид» и «баба» плясали и пели на радостях, что не стало царя Ирода. Затем появлялся солдат-«москаль». Отрекомендовавшись публике и произнеся длинную речь о рождестве Христовом и злодее Ироде, он плясал с вбегавшей на сцену красавицей Дарьей Ивановной. За ними танцевали гусарин-венгерец с мадьяркой, поляк с полячкой и т. д. Цыган въезжал на ободранной кляче и предлагал зрителям купить или променять ее. Он ссорился и дрался с цыганкой, кормившей его из кувшина скверной похлебкой, а потом оба плясали под песню, где описывалось горемычное цыганское житье. Запорожец выступал в паре с шинкаркой Феськой. На него нападали два черта и пробовали его задушить. Поймав одного из них, запорожец подвергал его комическому осмотру и тоже заставлял плясать, а под конец прогонял ударами своей булавы.[1]

Петрушка

Много плясали и куклы русской народной кукольной комедии «Петрушка». Задира и забияка Петрушка нередко пускался в пляс, едва только выскочив из-за ширмы, скрывавшей его от зрителей. Внезапно появляясь с возгласом: «Здравствуйте, господа!», он вступал в разговор с музыкантом, упрашивал его сыграть плясовую и, уговорив, лихо танцевал сначала один, а потом с женой. Натанцевавшись, Петрушка прогонял свою Пигасью Николаевну, и действие продолжалось. Герой кукольной комедии «Петрушка, он же Ванька-рататуй» плясал с невестой. Кроме самого Петрушки и его жены (или невесты), в кукольной петрушечной комедии нередко плясали и другие куклы.[2]

* * *

Факты истории русского народного танца показывают, что он существовал в самых разнообразных проявлениях. В языческие времена танец был необходимой принадлежностью религиозных культовых обрядов. В эпоху русского средневековья представления искусных скоморохов включали в себя пляску как одну из главных составных частей. Без танца не обходились домашние и общественные праздники русского крестьянства. В профессиональном и самодеятельном народном театре танец всегда занимал видное место.

Высокое искусство народного танца возродилось в своем новом качестве после Великой Октябрьской социалистической революции, когда танцевальное творчество народа получило широкую дорогу на сцену в исполнении художественной самодеятельности и многочисленных профессиональных ансамблей песни и пляски русского, украинского, белорусского и других народов СССР.

---

[1] П. О. Морозов. Очерки из истории русской драмы XVII—XVIII столетий, стр. 87—89.

[2] Русская народная драма XVII—XX веков, стр. 113.

Таким образом, о каких бы явлениях истории русского балетного театра ни говорилось в дальнейшем, всегда необходимо помнить и учитывать, что одновременно с ними существовало и развивалось самодеятельное народное искусство, плодотворно влияя на многие передовые достижения искусства профессионального.

Как писал М. Горький, «народ — не только сила, создающая все материальные ценности, он — единственный и неиссякаемый источник ценностей духовных, первый по времени, красоте и гениальности творчества философ и поэт, создавший все великие поэмы, все трагедии земли и величайшую из них — историю всемирной культуры».[1]

---

[1] М. Горький. Собр. соч., т. 24, стр. 26.

НАЧАЛО БАЛЕТНОГО ТЕАТРА В РОССИИ

В XVII веке были предприняты первые попытки создать балетный театр в России. С самого начала этот театр принадлежал правящим классам и в очень незначительной степени испытывал влияние народного танцевального искусства. Однако весь ход дальнейшего поступательного движения русского балетного театра раскрывает перед нами картину постепенного плодотворного сближения двух некогда разобщенных начал. Этот процесс не был равномерным и гладким, что объяснялось конкретно-историческими особенностями развития самой действительности.

В XVII веке еще интенсивнее чем прежде протекал процесс экономического, политического и культурного подъема России как могучей многонациональной державы. К торговле с Москвой, которая уже с XIV века стала центром политической жизни страны, стремились теперь все западноевропейские страны. Расширялись международные отношения нашей родины, росли ее культурные связи с зарубежными государствами.

Русские дипломаты, купцы и просто вольные путешественники в своих заграничных поездках знакомились с состоянием театрального дела на Западе. Наряду с драматическими спектаклями, у них вызывали интерес и представления музыкального, в частности балетного театра. Здесь немалую роль играло то обстоятельство, что в балете не приходи-

лось разбирать иноземную речь: при всех национальных оттенках, язык музыки, танца и пантомимы доступен каждому. Кроме того, балетный спектакль обставлялся с большой пышностью. Быстрые смены декораций, выезды разнообразных персонажей на разукрашенных колесницах, полеты и превращения, а также роскошь и красочность костюмов — все это русские творчески перенимали, чтобы еще более прославить могущество централизованного Российского государства. Такое прославление было тогда делом исторически прогрессивным, ибо вело к укреплению национальной сплоченности и независимости родины. Передовые люди страны прежде всего учитывали эту политическую цель театра, прекрасно понимая его воспитательную силу.

«Балет об Орфее и Евридике»

Именно такого рода спектакль был представлен 8 февраля 1673 года в подмосковном селе Преображенском для царя Алексея Михайловича, членов его семьи и придворных. То был первый балетный спектакль на сцене русского театра. Назывался он «Балет об Орфее и Евридике».

В записках Якоба Рейтенфельса, который был тогда послом Рима в Москве, содержатся некоторые сведения об этом «танцевальном представлении» («choragium»). Когда царь, по словам Рейтенфельса, «узнал от послов, что в Европе правители устраивают различные игры, танцы и другие забавы для препровождения времени, он приказал немедленно поставить какое-нибудь галльское трипудио.[1] В назначенный короткий срок, за семь дней, с большой поспешностью было приготовлено все необходимое для танцевального представления. И то, что вне Московии принято предварять извинениями за несовершенство, на Руси оказалось художественным из-за одной своей необычности; естественно, невиданные одежды, странные театральные маски, дивные чужеземные названия, неслыханная гармоничность музыки легко вызвали восхищение. Царь вначале был против музыкального сопровождения, как дела нового и нечестивого. Но когда ему возразили, что танец не может обойтись без музыки, как плясуны — без ног, он нехотя предоставил все на усмотрение самих устроителей Во время действия царь сидел в кресле прямо перед сценой, а царица и царские дети смотрели сквозь решетку или, скорее, сквозь щели в дощатой ложе. Придворные же — никого больше не пустили — стояли на сцене». И далее Рейтенфельс приводил текст «прославления царя, которое пропел Орфей, прежде чем начать танец между двух подвижных пирамид».[2]

Таким образом, спектакль начинался прологом — своего рода арией-

---

[1] Французское танцевальное действие в трех частях

[2] De rebus Moschoviticis ad Serenissimum magnum hetruriae ducem Cosmum Tertium, 1680, p. 105.

речью, которую пел исполнитель роли Орфея. Ария была обращена к царю и восхваляла его добродетели и доблести.

Следует отметить, что балет того времени, кроме танца и пантомимы, включал в себя также сценическую речь и пение. Только к концу XVIII века действие балетного спектакля в России перестало сопровождаться речью. Правда, как пережиток, еще и в середине XIX века сохранялись титры — плакаты с пояснительными надписями, появлявшиеся на сцене в сложных для понимания местах действия.

Если в драматических спектаклях, введенных при русском дворе годом ранее, преобладали библейские темы, то сюжетом первого балета послужил древнегреческий миф. Певец Орфей отправлялся в ад на поиски своей умершей жены Евридики. Волшебной музыкой он покорял злые силы преисподней и спасал возлюбленную. Этот сюжет пользовался большой популярностью в музыкальных театрах ряда стран, к нему обращались многие композиторы. Партитура «Балета об Орфее и Евридике», как и других, последовавших за ним, не сохранилась. Возможно, это был балет немецкого композитора Генриха Шютца, впервые поставленный в Дрездене в 1638 году.[1]

Орфей в ходе спектакля танцевал своеобразное па де труа с двумя пирамидами. Это действие можно объяснить, обратившись к практике западного балета того времени. В балетных спектаклях Италии и Франции, а также в английском театральном жанре «маска», близком к балету, широко употреблялись особые колесницы. Колесницы эти въезжали в зал, где шло представление, и бывали декорированы в виде гор, фонтанов, замков, пирамид и т. п. На колесницах сидели и, спускаясь с них, принимали участие в танцах различные персонажи спектакля: античные божества, пастухи, нимфы, фурии и т. д. С другой стороны, в практике французского балета XVI—XVII веков имели место танцевальные выходы персонажей, одетых великанами, уродами и даже неодушевленными предметами. Скорее всего именно такими костюмированными персонажами и были вышеупомянутые пирамиды, танцевавшие с исполнителем роли Орфея. Н. Ф. Финдейзен небезосновательно предполагает, что «так же, как в древнегреческом мифе пение Орфея заставляет двигаться даже деревья и скалы, в московской постановке балета под музыку Орфея плясали пирамиды».[2] Техническая часть постановки была поручена некоему инженеру Николаю Лиму. Это обстоятельство указывает на сложность декоративного оформления, какой не было в тогдашних драматических спектаклях.

---

[1] Л. Г. Сильво. Опыт алфавитного указателя балетам, пантомимам, дивертисментам . Спб , 1900, стр 57—58.

[2] Ник. Финдейзен. Очерки по истории музыки в России, т. I, вып. I. ГИЗ, М.—Л , 1928, стр 322.

Сведения о других балетах

О постановках других балетов при русском дворе конца XVII века сохранились еще более краткие и отрывочные сведения. Так, известно, что какой-то балет исполнялся 13 ноября 1674 года в селе Преображенском.[1] Балет был представлен и в 1675 году, после комедий о Давиде с Голиафом и о Бахусе с Венусом. Но даже названия этих балетов не установлены. Участие в их постановках инженера Николая Лима свидетельствует лишь о том, что это были зрелища с пышными феерическими эффектами, излюбленными в балетах на те же мифологические сюжеты.

В 1676 году умер царь Алексей Михайлович, и всякие театральные представления надолго прекратились.

Однако Россия уже практически освоила жанр балетного спектакля, и этому жанру суждено было здесь впоследствии занять значительное место в ряду других театральных искусств.

Режиссеры-иностранцы и русские актеры

Исполнителями первых балетов все чаще являлись русские актеры. В 1673 году, то есть в год постановки «Балета об Орфее и Евридике», первый режиссер придворного театра пастор Иоганн Грегори набрал в труппу молодежь из московских мещан и подьячих, которую одновременно обучал театральному искусству и занимал в спектаклях. В 1675 году Грегори умер. Вскоре его сменил Стефан Чижинский, учитель латинского языка. Он учил комедийному делу восемьдесят человек «всякого чину», которые участвовали в шедших тогда спектаклях.

Так уже на ранних порах выявилась одна характерная особенность русского балетного театра. При наличии иностранных постановщиков, при интересе придворной публики к чужеземным сюжетам, основное ядро труппы всегда составляли русские актеры. Пройдет время, и искусство русских мастеров балета превзойдет уровень мастерства зарубежных танцовщиков.

Новые сведения о балетном театре в России появляются более чем через полвека. Если при Петре I и ставились балеты, то данных о них не сохранилось.

Ассамблеи при Петре I

Но годы царствования Петра I были отмечены другим явлением, важным для истории русского балетного искусства. В быт верхних слоев общества широко вошла новая для России танцевальная музыка и неизвестный до той поры бальный танец. В 1718 году Петр издал указ об ассамблеях — собраниях, которые обязано было посещать петербург-

---

[1] В. Всеволодский-Гернгросс. Театр при Алексее Михайловиче. «История русского театра». Под ред. В. В. Каллаша и Н. Е. Эфроса, т. I, стр. 64.

ское дворянство. Здесь непременным для всех приглашенных было участие в танцах.

По свидетельству современника, на ассамблеях, свадьбах и других празднествах существовал определенный церемониал танцев. «Дамы,— писал камер-юнкер Ф. В. Берхгольц,— становятся по одну, а кавалеры по другую сторону; музыканты играют сначала род погребального марша, в продолжение которого кавалер и дама первой пары сперва кланяются (делают реверансы) своим соседям и друг другу, потом берутся за руки, делают круг влево и становятся опять на свое место. Такта они не соблюдают при том никакого, а только, как сказано, ходят и отвешивают зрителям поклоны. Прочие пары, одна за другою, делают то же самое».[1] Далее следовали собственно танцы, поначалу всегда состоявшие из так называемых бассдансов — медленных, торжественных, парадных. «Хозяин, хозяйка или кто-нибудь из домашних,— отмечал Берхгольц,— открывают танцы, после чего, смотря по месту, одна или две пары могут танцевать менуэт, англез или польский, по желанию».[2] В этих танцах также преобладали поклоны и реверансы, плавные скольжения, раскачивания, повороты.

Опираясь на документальные записи Берхгольца, Пушкин в третьей главе «Арапа Петра Великого» художественно воссоздал картину танцев на ассамблее: «Во всю длину танцевальной залы, при звуке самой плачевной музыки, дамы и кавалеры стояли в два ряда друг против друга; кавалеры низко кланялись, дамы еще ниже приседали, сперва прямо против себя, потом поворотясь направо, потом налево, там опять прямо, опять направо и так далее... Приседания и поклоны продолжались около получаса; наконец они прекратились, и толстый господин с букетом провозгласил, что церемониальные танцы кончились, и приказал музыкантам играть менуэт».

Наряду с медленными, исполнялись и танцы быстрые, нередко импровизационного характера. Петр I и Екатерина I сами участвовали в них, подавая пример другим. Так, тот же Берхгольц сообщал, что однажды на свадьбе «после нескольких часов танцевания император начал со всеми стариками один танец... Их было 8 или 9 пар... Император, будучи очень весел, делал одну за другою каприоли обеими ногами. Так как старики сначала путались и танец поэтому всякий раз до́лжно было начинать снова, то государь сказал наконец, что выучит их весьма скоро, и затем, протанцевав им его, объявил, что если кто теперь собьется, тот выпьет большой штрафной стакан. Тогда дело пошло отлично на лад».[3]

---

[1] Дневник камер-юнкера Берхгольца, ч. I, стр. 209—210.
[2] Там же, ч. II, стр. 101—102.
[3] Там же, ч. I, стр. 229—230.

Народный танец при Петре I

Таким образом, подобно многим другим нововведениям петровского времени, западноевропейский бальный танец внедрялся в дворянский быт путем личного примера царя и даже в приказном порядке, если примеру следовали не слишком охотно. Русская народная пляска из этого быта вытеснялась. Она — преимущественно в ее комедийных разновидностях — сохранялась только в любимых Петром маскарадах и святочных забавах.

В течение большого маскарада, начавшегося 10 сентября 1721 года и продолжавшегося целую неделю, по площадям и улицам Петербурга, вслед за царем, одетым корабельным барабанщиком, разгуливали самые различные маски. Царица и придворные дамы были одеты голландскими крестьянками. За ними, по свидетельству Берхгольца, шли остальные, «переодетые пастушками, нимфами, негритянками, монахинями, арлекинами, скарамушами; некоторые имели старинный русский костюм, испанский и другие. . .»[1]

Русская пляска (как и русская национальная одежда) становилась принадлежностью маскарада, то есть, откалываясь от быта, приближалась к действию театральному. В том же маскараде, описанном Берхгольцем, рядом с танцмейстером князя Меншикова, который казался «особенно хорош и чрезвычайно натурален» в виде сатира, проделывавшего «на ходу искусные и трудные прыжки», подвизались персонажи русского фольклора. Многие «очень искусно представляли журавлей», другие «щеголяли в костюме прежних бояр, т. е. имели длинные бороды, высокие собольи шапки и парчовые кафтаны под шелковыми охабнями и ездили верхом на живых ручных медведях».[2]

Все это рассматривалось уже как памятки экзотической народной старины. Молодой Белинский был во многом прав, когда писал в «Литературных мечтаниях» о петровском времени, как о поре торжества иностранного над национальным: «Простите и вы, заунывные русские песни, и ты, благородная и грациозная пляска: не ворковать уж нашим красавицам голубками, не заливаться соловьем, не плавать по полу павами! Нет! Пошли арии и романсы с выводом верхних ноток:

. . .бог мой!
Приди в чертог ко мне златой!

пошла живописная ломка в менуэтах».[3]

---

[1] Дневник камер-юнкера Берхгольца, ч. I, стр. 171.

[2] Там же, стр. 173—174.

[3] В. Г. Белинский. Полн собр. соч., т. I. Изд-во Академии наук СССР, М., 1953, стр. 38. См. также статью декабриста А. О. Корниловича «О первых балах в России» А О Корнилович Сочинения и письма. Изд-во Академии наук СССР, М.—Л., 1957, стр. 178—188.

При всем том введение западноевропейского бального танца было делом прогрессивным для своего времени Это помогало утвердиться в русском обществе новым взглядам на искусство танца, новому отношению к нему. Танец отныне перестал быть зазорной потехой. Тем более утрачивал он черты запретного зрелища. «Огромным сдвигом для музыкальной культуры нашей страны было то, что музыка при Петре вышла на улицы и площади, что ей было придано новое, государственное, общественное значение .. Тогда же начала изменяться роль музыки в быту, что захватило вначале только узкие круги общества. Новые, модные танцы на ассамблеях, первые еще единичные концерты в Петербурге, самое начало любовной лирики нового типа были тесно связаны с изменением *домашнего* общественного уклада, с отходом от старинных форм общежития. Светская музыка в театре, заботы Петра о военной музыке, введение застольной музыки при дворе — все свидетельствовало о расширении и росте этого рода музыкальной культуры».[1] В числе различных форм светской музыки и танцевальная ее форма получала все большее и большее признание.

Потребность в балетном театре возникала изнутри самого жизненного уклада, а не внедрялась в него извне, как в XVII веке. Балетный театр в России получил прочную основу для своего дальнейшего существования и развития.

Петровские нововведения много значили для подъема русской музыки и танцевальной культуры. В частности, они дали все права гражданства бытовым танцевальным жанрам, подготовляя почву для возникновения самобытных форм танца сценического.

Уже при Петре I искусство из забавы превратилось в средство утверждения господствовавших политических идей. Оно приобрело новое, невиданное ранее общественное назначение. Значительно большую роль стали играть и музыкальные жанры. Музыка и пляска включались в торжественные уличные шествия, маскарады, спектакли.

Приобретая таким образом общественный характер, музыкальное и, в частности, музыкально-театральное искусство, однако, еще не становилось от того подлинно народным, национально самобытным. Обнаруживалось серьезное противоречие. Искусство, даже если оно бывало обращено к народу, в очень малой степени использовало народное творчество.

[1] Т Ливанова Русская музыкальная культура XVIII века в ее связях с литературой, театром и бытом, т. I. Музгиз, М , 1952, стр. 16

Это противоречие обострилось в период реакции, наставшей после смерти Петра.

Что же касается придворного музыкального театра, где как раз в этот период начали процветать пышные оперно-балетные зрелища, то здесь господствующее положение целиком принадлежало дворянской культуре. Правящие классы преклонялись перед всем иностранным. Они были враждебны народной, демократической культуре, ростки которой неизбежно пробивались в творчестве первых русских мастеров музыкального театра.

Тем не менее уже к концу XVIII века черты народной культуры отчетливо обозначились в русской опере. Опера черпала свое содержание и образы, заимствовала свои мелодии, свои музыкальные формы и интонации из жизни народа, из народного творчества. Передовым достижениям оперного искусства стремились следовать и лучшие мастера русского балетного театра. Однако балет нередко отставал от оперы на протяжении всего дореволюционного времени.

Музыкальный театр

Первоначально слово, пение и танец мирно уживались в русском музыкальном театре — в пределах одного и того же спектакля, в искусстве одного и того же исполнителя. По мере развития музыкального театра образующие его слагаемые получали все бо́льшую жанровую самостоятельность. Соответственно возникала четкая специализация среди актеров.

В течение столетия опера и балет постепенно самоопределялись как жанры и стремились выделиться из единого музыкального спектакля. Между двумя этими видами музыкально-драматического искусства стало возможным провести определенную грань.

Содержание музыкальной драматургии оперы раскрывается в пении и драматической игре.

Содержание музыкальной драматургии балета раскрывается в хореографии — танце и пантомиме.

Образ в балетном и оперном спектаклях создается различными художественными средствами, по-своему отражая одну и ту же действительность и разными путями воздействуя на зрителя.

Содержательная основа балетного образа заложена в сценарии и музыке, раскрывается в хореографии и воплощается в исполнительстве танцовщика.

Чем глубже отражено специфическими средствами хореографии существенное явление действительной жизни, чем глубже раскрыт характер человека, чем ярче воплощен мир его мыслей, чувств, переживаний, поступков, тем выше обобщающая, типизующая сила балетного образа.

Положение балета

В XVIII веке балет существовал при опере. Но зависел он от оперы в разной степени.

В одном случае танцевальные эпизоды продолжали действие оперного спектакля, были с о с т а в н о й ч а с т ь ю этого действия, хотя исполнялись не оперными, а балетными артистами. Такого рода действенные танцевальные сцены вводили и позднее в свои произведения классики оперной драматургии.

В другом случае балет того времени представлял собой д и в е р т и с м е н т — цепь танцевальных номеров, часто не связанных содержанием ни между собой, ни с оперным действием. Внутренней цельностью обладали только немногие лучшие образцы дивертисмента XIX века, где все танцы были пронизаны единым организующим замыслом композитора и балетмейстера, то есть строились по принципу музыкально-хореографической сюиты. Д и в е р т и с м е н т н а я с ю и т а — закономерная, живущая поныне структурная форма балетного эпизода.

В третьем случае балет включался в оперу на правах танцевальной и н т е р м е д и и — развернутой сценки с четким самостоятельным драматическим сюжетом и действенным танцем, но также не связанной с событиями оперного спектакля и исполняемой персонажами, не имеющими отношения к персонажам оперы. В русской реалистической опере XIX века такие балетные интермедии встречались уже редко. Одним из примеров была интермедия-пантомима «Любовь Аполлона к Дафне» в опере А. Г. Рубинштейна «Горюша». Действие этой оперы происходило в XVII веке, и исполняли пантомиму «потешные немцы». Другой пример — интермедия-пастораль «Искренность пастушки» в опере П. И. Чайковского «Пиковая дама». Композиторы вводили эти интермедии не в силу приверженности к обветшалым правилам, а с целью передать колорит изображаемых старых времен, для культурного быта которых подобные зрелища были характерны.

В четвертом случае балет или пантомима коротко повторяли содержание только что показанной оперы.

Наконец, в пятом, наиболее редком тогда случае балет ставился наряду с оперой, как отдельное и не зависящее от нее произведение.

В шестидесятых годах XVIII века балет выделился в самостоятельный жанр многоактного спектакля. Его содержательной основой явилась сценарная и музыкальная драматургия, которую раскрывал на сцене постановщик-хореограф в танцевально-пантомимном действии.

Сценический и бытовой танец

Балетный спектакль XVIII века значительно отличался от спектакля позднейших времен своим содержанием и формой, а также характером выразительных средств самого танца. Эстетические требования придворного театра, галантного и регламентированного, подчиненного этикету, наложили на балет свой специфический отпечаток. В то время

3*

не было и речи о том, чтобы танцовщица или танцовщик поднимали ноги выше, чем на несколько вершков от пола, делали высокие прыжки, выполняли пируэты (вращения на полу) и туры (вращения в воздухе) или, тем более, становились в танце на кончики пальцев. Даже если бы они захотели нарушить стиль балетного танца той эпохи какими-нибудь широкими и резкими движениями, им помешал бы театральный костюм, по сути дела повторявший костюм придворный.

В силу господствовавших понятий о благопристойности танцовщицы, как правило, носили длинные юбки, под которые поддевались каркасы из китового уса; юбки широко распускались вокруг бедер. Такие же юбочки на каркасах, только покороче, надевали и танцовщики. Их костюм был чуть удобнее, и это сыграло известную роль в том, что мужской балетный танец до конца XVIII века шел впереди в своем развитии. Балетные туфли того времени почти всегда имели каблуки. Неуклюжесть костюма довершали парики и тяжелые головные уборы, а также причудливые маски самого разнообразного характера.

Танец тогда, по нашим современным понятиям, был малоподвижен и состоял, главным образом, из смены изящных поз и телодвижений. Наиболее виртуозными па являлись заноски на невысоких прыжках — роайяль, антраша катр, антраша труа и т. д. Непременным условием была выворотность ног, основа которой строилась на тех же позициях, что и в настоящее время.

Эти позиции (называя их «положениями») и переходы из одной позиции в другую весьма точно описал позднее И. Кусков в своей книге «Танцевальный учитель».[1] Эта скромная книга не претендовала на какие бы то ни было открытия в деле танцевального образования. Она была лишь сводом правил и традиций, сложившихся на протяжении десятилетий. Именно поэтому она достаточно полно характеризовала первоначальное состояние и уровень сценического танца в России.

В частности, об исходных позициях танца в книге говорилось: «Первое положение производится, соединяя обе пятки, имея колена протянуты и ноги в стороны. Второе: отодвигая одну ногу от другой по одной линии на расстоянии следа. . .» и т. д.

Подобным образом были охарактеризованы здесь все пять позиций, с которых в наше время тоже начинается обучение балетному танцу.

Но «Танцевальный учитель» И. Кускова предназначался не столько для балетных артистов, сколько для любителей, желающих обучаться

---

[1] «Танцевальный учитель, заключающий в себе правила и основания сего искусства к пользе обоего пола, со многими гравированными фигурами и частию музыки Выбраны из славнейших о сем искусстве писателей, и собственными примечаниями дополнены императорского Шляхетного сухопутного кадетского корпуса и императорской Академии художеств учителем И К. В Санктпетербурге, при императорском Шляхетном сухопутном кадетском корпусе, 1794 года».

бальному танцу. Техника бального танца находилась в то время на таком же примерно уровне, как и техника театрального танца. Она была сложна и требовала серьезного многолетнего обучения. Предполагалась та же выворотность ног, что и в балете, такая же постановка рук: отставленные локти, изящно сложенные пальцы и т. п. Большого умения требовали, например, поклоны и реверансы (приседания) в танцах XVII—XVIII веков.

О том, что между бальными и театральными танцами того времени не было существенной разницы, свидетельствует уже оглавление книги Кускова. Если первая глава объясняет: «Каким образом ставить тело и производить разные положения ногами», то во второй обсуждается лишь: «Способ хорошо ступать или ходить». «Хотя всяк ступает, но немногие так, как надлежит»,— говорится здесь. Следующие главы, по порядку, носят названия: «О разных поклонах»; «Каким образом нужно скидывать и надевать шляпу»; «О шаге менуэта»; «Каким образом подавать руку»; «О мере» — здесь говорится: «Чтоб танцевать хорошо, не довольно производить шаги по правилам, показанным мною; но надобно еще, чтобы они были производимы по кадансу», то есть не расходясь с музыкальным аккомпанементом. Далее следовали главы: «О разных шагах, коими можно украсить менуэт»; «Что касается до осанки женского пола, и как им ступать и кланяться»; «Каким образом входить в зал»; «Как держать руки женскому полу во время танцевания менуэта, отводить плеча в разные стороны, и о употребляемых в сем танце оборотах головы» — здесь особенно примечательно указание на необходимость отводить плечи в сторону, чтобы танцующий не находился все время в однообразном положении анфас. По сути дела, речь идет о так называемом эпольман — повороте плеч в открытых (эффасе) или закрытых (круазе) позировках танцующего, без чего и поныне нельзя представить себе балетный танец. Наконец последняя глава трактует вопрос: «Как подавать руку женскому полу».

Из приведенного оглавления видно, что основой и вершиной бального танца считался менуэт. На принципах менуэта была основана и техника театрального танца. Каждый, кто теоретически и практически овладел правилами, подытоженными в книге Кускова, мог бы выступать на балетной сцене. Это обстоятельство оказалось немаловажным для истории возникновения первой балетной школы в России, для судеб русского исполнительского мастерства в балете.

Начало балетного образования

Бальный танец являлся обязательным предметом в системе дворянского воспитания XVIII века. Петербургскую дворянскую молодежь обучали танцам и в академической гимназии, и в кадетском Сухопутном шляхетном корпусе. С 1731 года, с самого основания Шляхетного корпуса, танцы были введены в его учебную программу.

В 1734 году, после того как в корпусе сменилось несколько преподавателей танцев, на эту должность пришел Жан Батист Ландэ. Прежде он был танцовщиком и выступал на сценах Парижа и Дрездена, а одно время служил балетмейстером в Стокгольме.

Просвещенные представители русского дворянства той поры, заинтересованные в развитии отечественной культуры на основе не только собственного опыта, но и ценных достижений других народов, часто приглашали иностранцев, знатоков своего дела, на службу. Правда, не все приглашенные оказывались полезными, действительно знающими специалистами. Но многие из них, преданно любившие свое дело, надолго, порой до конца жизни оставались в России.

Ландэ был опытным мастером балетного искусства. Он сжился с Россией и остался в ней до конца своих дней (умер в 1748 году). Обучение танцам в Шляхетном корпусе он поставил так, что его ученики-кадеты вскоре танцевали не хуже профессиональных исполнителей и могли выступать наравне с ними в придворных спектаклях. Особенно выделялся при этом Николай Чоглоков, впоследствии занимавший высокие должности при дворе.

К тому времени танец уже широко распространился в обиходе. В тридцатых годах XVIII века тексты песен молодого поэта Александра Сумарокова, который учился тогда в Шляхетном корпусе, исполнялись на танцевальные мотивы. Например, первая написанная им песня «Толь награда за мою верность, за мою искренность...» чрезвычайно нравилась знатным дамам. Как свидетельствовал биограф, дамы «танцевали под голос ее минуэты».[1]

Но молодые дворяне и дворянки, состязаясь забавы ради с танцовщиками-профессионалами, разумеется, не думали всерьез посвятить себя балетному театру. А между тем надобность в таком театре — русском, отечественном — ощущалась самая настоятельная.

Открытие первой балетной школы

Видя замечательную одаренность русских людей в танцевальном искусстве, Ландэ задумал создать специальную школу, где бы девочки и мальчики простого звания обучались хореографии для пополнения петербургской сцены отечественными талантами.

В сентябре 1737 года Ландэ подал на имя императрицы Анны Иоановны челобитную. Он просил дать ему в обучение шесть мальчиков и шесть девочек «для сочинения балетов двенадцатью персонами танцевания театрального, как степенного, так и комического», обещая, что его ученики «по обучению одного года начнут танцевать на театре, как и помянутые кадеты, а с двух лет будут танцевать всякие сорты тан-

[1] Д. Н. Бантыш-Каменский. Словарь достопамятных людей русской земли, ч. V. М., 1836, стр. 113—114.

цевания, потом третий год, следовательно, будут обучаться для достижения совершенства».[1] Кроме танцев, Ландэ брался научить детей разыгрывать комедии на российском диалекте. История не сохранила, однако, никаких сведений о том, что ученики Ландэ действительно разыгрывали впоследствии «комедии», тогда как их успехи в балетном искусстве вскоре получили известность.

Разрешение было дано, и число учеников даже удвоено. В 1738 году состоялось открытие первой в России балетной школы.

Из дворцовой «челяди» отобрали двенадцать красивых девочек и столько же стройных мальчиков. Их поместили в двух комнатах дома, где квартировал и Ландэ. Учитель горячо взялся за работу, усердно обучая своих учеников. «Ежедневно занимаясь с ними в течение долгого времени,— свидетельствовал современник Якоб Штелин,— он добился в хореографическом искусстве таких громадных результатов, что привел зрителей в изумление».[2]

Известны имена лучших учениц и учеников первого набора петербургской балетной школы: Аксинья Сергеева, Авдотья Тимофеева, Елизавета Зорина, Афанасий Топорков и Андрей Нестеров.

С тех пор школа постоянно пополнялась новыми учениками и регулярно давала русской сцене русских балетных артистов.

Говоря о Ландэ как об основателе хореографической школы в России, не следует преувеличивать его личных заслуг. Он оказался добросовестным исполнителем задачи, выдвинутой закономерностями развития нашей культуры.

В деятельности Ландэ имелись и существенные недостатки. Искусство, которому он обучал учеников, было иноземным искусством официального толка. Меньше всего интересовала учителя национальная самобытность танца его учеников. Однако самобытность эта была неистребима. Она существовала как объективная реальность, не зависящая от личных вкусов преподавателя.

Продолжая развиваться после смерти Ландэ, балетная школа утверждалась прежде всего как явление русской национальной культуры.

История музыкального театра в России освещает этапы трудного пути нашего искусства к своему национальному утверждению в условиях придворной сцены. И все же сложные обстоятельства развития музыкального театра того времени показывают историческую неизбежность такого пути: иначе русский балет не мог бы занять принадлежащего ему положения лучшего в мире.

---

[1] М. Борисоглебский. Прошлое балетного отделения Петербургского театрального училища... Материалы из истории русского балета, т. I Л., 1938, стр. 20.

[2] Якоб Штелин. Музыка и балет в России XVIII века, стр. 152.

Спектакли 1730-х годов

В тридцатых годах XVIII века императрица Анна Иоанновна выписала в Петербург итальянскую оперную труппу под руководством композитора Франческо Арайя. Спектакли давались при дворе. Так, 29 января 1736 года на сцене Эрмитажного театра шла «опера-сериа» (или «серьезная опера») Арайя «Сила любви и ненависти», обставленная с большой пышностью, какая приличествовала внедрявшемуся тогда в русское искусство барочному стилю. В оперу, по обыкновению, входили и танцы.

Танцы были непременной составной частью и другого спектакля итальянцев — интермедии «Ортолано», показанной при дворе 15 ноября того же года. В связи с этим представлением газета «Санкт-Петербургские ведомости» поместила следующую заметку: «Ее императорское величество наша всемилостивейшая государыня изволила третьего дня... прибыть в обретающийся в зимнем доме театр, где театральные игры и комедии начало свое восприяли. При сем случае представлена была итальянская интермеццо, называемая Ортолано, с изрядными балетами».[1]

Постановка танцев в этих спектаклях принадлежала итальянскому балетмейстеру и комическому танцовщику Антонио Ринальди, по прозвищу Фузано (дословно — вертун). Он прибыл в Петербург вместе с труппой Арайя. «А балы издал бал-директор господин Антонио Ринальди»,— сообщали о состоявшемся спектакле «Санкт-Петербургские ведомости».[2]

С Фузано приехала его жена Джулия, бывшая, по словам Штелина, «весьма талантливой танцовщицей». Кроме них, в труппе находились танцовщица Тонина Константини, ставшая женой Фузано после смерти Джулии, танцовщики Джузеппе Брунони, Тези и другие балетные артисты. Вместе с ними успешно выступали Николай Чоглоков и другие кадеты Шляхетного корпуса, воспитанники Ландэ.

Оперно-балетные постановки тридцатых годов носили эпизодический характер, шли время от времени, иногда с большими промежутками.

В сороковых годах, с появлением первых выпусков петербургской балетной школы, музыкальные спектакли участились, их стали показывать более систематически.

«Серьезный балет»

Знакомый нам по его деятельности в петербургской балетной школе Жан Батист Ландэ ставил со своими учениками Аксиньей Сергеевой, Авдотьей Тимофеевой, Елизаветой Зориной, Афанасием Топорковым, Андреем Нестеровым и другими так называемые «серьезные балеты». Это были произве-

---

[1] «Санкт-Петербургские ведомости», 1736, № 93, 18 ноября, стр. 745.
[2] «Санкт-Петербургские ведомости», 1736, № 10, 2 февраля, стр. 79.

дения на пасторальные и мифологические темы. В них много значили аллегории, восхвалявшие самодержавие и особу государя.

Так, в 1742 году в Москве проходила коронация Елизаветы Петровны. По этому случаю Якоб Штелин сочинил специальный пролог к торжественному придворному спектаклю под названием «Россия, по печали паки обрадованная» (то есть «Россия, после печали весьма обрадованная приходом новой царицы»). Музыку написал придворный скрипач Доменико Далольо. Пролог завершался балетом «Радость народов по поводу появления Астреи на Русском горизонте и восстановления золотого времени». В тот вечер был показан и другой балет — «Золотое яблоко на пиру у богов и суд Париса». Сюжетом послужил античный миф о трех богинях, поспоривших из-за золотого яблока, и о юноше Парисе, который присудил яблоко прекраснейшей из богинь — Венере.

Барочный стиль «серьезного балета» как нельзя более отвечал требованиям пышного придворного зрелища. Для танцевальных номеров были характерны живописные геометрические группы. По своим выразительным средствам сценический танец был сродни, как уже говорилось, бальному танцу того времени, плавному и медлительному, построенному на партерных движениях. Воздушные полеты, прыжки и верчения там, как правило, отсутствовали. Не только танец, но и пантомима носили зрелищный, орнаментальный характер. Торжественные пантомимные сцены недаром сопровождались титрами — надписями, которые заменяли речь героев и поясняли происходящее.

«Комический балет»

Через полгода после коронации Елизаветы Петровны, осенью 1742 года, в Россию вернулся Фузано с небольшой труппой танцовщиков. В отличие от Ландэ он ставил главным образом балеты комические или характерные. Еще более непритязательные по содержанию, воспроизводившие гротесковые типы итальянской комедии масок, эти балеты порой включали в число своих персонажей и простых людей из народных «низов». Само по себе это было фактом прогрессивным.

О Фузано как сочинителе «крестьянских балетов» — оживленных пасторалей с благополучным концом — упоминал в своих знаменитых «Письмах о танце» французский балетмейстер XVIII века Жан Жорж Новерр, его младший современник. По словам Новерра, Фузано, «самый приятный и самый остроумный из комических танцовщиков», принес на балетную сцену «страстное увлечение прыжками».[1]

В «комических балетах» Фузано не было симметричных построений «серьезных балетов» барочного стиля. Танец представлял собой виртуозную театрализацию народной итальянской пляски, подвижной, насы-

---

[1] Жан Жорж Новерр. Письма о танце. Изд-во «Academia», Л., 1927, стр. 171, 122.

щенной головоломными трюками: были здесь и подобие большого пируэта, и акробатический «шпагат», и т. д.

Труппа Фузано состояла главным образом из актеров комедийного плана. Об этом можно судить уже по тому, что двое числившихся в ней танцовщиков-венецианцев имели прозвища длинного Джузеппе и короткого Тези. Да и прозвище самого Фузано было чисто народного происхождения.

Хорошей балериной была Тонина Фузано, участвовавшая и в «серьезных балетах». Но теперь русские танцовщицы, выпущенные петербургской балетной школой, могли успешно с ней состязаться. По словам Штелина, «лучшая русская танцовщица» того времени, уже упоминавшаяся Аксинья Сергеева, не уступала ей в «силе и прелести танца».[1]

Сочетание балетов «серьезных» и «комических»

«Серьезный балет» и «комический балет», при всем их стилевом различии, не были отделены один от другого непроходимой стеной. Они существовали одновременно и бок о бок. И бывали случаи, когда качества «серьезного балета» и «балета комического» сочетались в пределах одного и того же спектакля — в разных его эпизодах или интермедиях.

Так, например, в 1751 году на русской придворной сцене была поставлена трехактная опера Арайи «Евдоксия венчанная, или Феодосий вторый». Большие балетные эпизоды для нее сочинил Фузано. Два из них представляли собой интермедии между оперными актами, третий входил в действие как эпилог спектакля. Отличительной чертой этих балетных сцен была попытка слияния их с содержанием оперы, попытка превратить их в составную часть происходящих событий.

Автор либретто Бонекки писал по этому поводу: «Балеты в итальянских операх с представляемым действием обыкновенно хотя не имеют сходства, однако в сей опере оному совершенно приличны. Первый изображает торжество, которым корабельщики в порте Константинопольском изъявляют радость свою о благополучном Камбиза прибытии, представляя басню о Галатее, Полифеме и Ацисе так, как оная Овидием описывается. Второй акт — позорище (зрелище.— *В. К.*), данное народу при случае торжеств императорского брака, взятие златого руна изображающее. Третий изображает веселие всего Феодосиева двора о браке сем . .»[2]

Поскольку между оперными и балетными сценами в данном случае существовала достаточно тесная взаимосвязь, устанавливается, что, на-

---

[1] Якоб Штелин. Музыка и балет в России XVIII века, стр. 153—154

[2] В. Всеволодский-Гернгросс. Библиографический и хронологический указатель материалов по истории театра в России в XVII и XVIII вв. «Сборник историко-театральной секции», т. I. П., 1918, стр. 22.

пример, в числе персонажей первой балетной интермедии выступали люди столь незнатные, как корабельщики. По правилам того времени образы подобного рода надлежало воплощать в балете средствами комедийной характерности. И Фузано пускал здесь в ход весь запас художественных приемов «комического балета», о которых говорилось выше.

Другие же два эпизода исполнялись в правилах «серьезного балета». Стиль барокко, чуждый строгой соразмерности слагаемых, вполне допускал такого рода вольные сочетания.

Итак, в первой половине XVIII века русский балетный театр переходил от эпизодических спектаклей гастролеров к более или менее регулярным выступлениям собственной труппы русских танцовщиков совместно с гастролерами. Это обстоятельство, а также учреждение в Петербурге первой русской балетной школы, от которой ведет свою более чем двухвековую родословную нынешнее Ленинградское хореографическое училище имени А. Я. Вагановой,— таковы главные, наиболее плодотворные итоги развития русского балета той поры.

УТВЕРЖДЕНИЕ ЖАНРА

В истории нашего театрального искусства 1756 год отмечен крупнейшим событием: 30 августа был официально учрежден, а к концу года начал свои общедоступные спектакли первый русский публичный театр в Петербурге. Его основателем был великий русский драматический актер Федор Григорьевич Волков.

К тому же времени относится и первая в России попытка организовать общедоступный оперно-балетный театр.

Но не только появлением публичных спектаклей обязан русский балет русскому драматическому театру. Между драмой и балетом начали с тех пор завязываться более тесные, чем прежде, творческие связи. Драматическая содержательность со временем прочнее утверждалась и на балетной сцене. Пьесы-сценарии для балетных спектаклей писали видные представители классицизма в русской драматургии, в том числе создатель первых русских трагедий Александр Петрович Сумароков. Ф. Г. Волков и его товарищи по драматической труппе иногда сами участвовали в некоторых тогдашних балетах, где танцы чередовались с пением и декламацией. Все это не могло не сказываться на развитии драматической действенности танцевально-пантомимных эпизодов.

Первый общедоступный оперно-балетный театр

В 1756 году в Петербург приехал со своей оперно-балетной труппой итальянский театральный деятель Джиованни Батиста Локателли. Выступив сначала при дворе, Локателли вскоре перенес спектакли на сцену театра в Летнем саду. Сюда вход был открыт уже не только для придворных, но и для всякого петербургского жителя, уплатившего за билет.

По своему содержанию эти спектакли были далеки от действительной жизни того времени. Сюжетом балета «Похищение Прозерпины» являлся античный миф о дочери богини Цереры, которую похитил владыка ада Плутон и сделал своей женой. Балет «Амур и Психея» использовал мотивы античной сказки о любви юного бога и прекрасной земной девушки. Героиней балета «Праздник Клеопатры» выступала могущественная царица древнего Египта. Кроме этих «серьезных балетов», шли также «комические балеты» — такие, как «Возвращение матросов», «Лондонская ярмарка» и др.

Вначале публика охотно посещала зрелища, которые прежде были далеко не всякому доступны. Она по заслугам оценила дарования танцовщиц Белюцци и сестер Либеры и Андреаны Сакко, премьера-танцовщика и балетмейстера Джиованни Антонио Сакко, характерных танцовщиков Кальцеваро и Таулато Белюцци исполняла роли «серьезного» амплуа (Прозерпина, Клеопатра), Либера Сакко, которую Штелин называет «лукавой», танцевала партию Психеи и была занята в «комических балетах». Каждая из них имела своих приверженцев, образовавших две партии.[1] Эти первые балетоманы из привилегированной сословной верхушки общества приносили в театр дощечки, перевязанные лентой с именем «своей» танцовщицы, и стук таких дощечек заменял рукоплескания.

Ободренный успехом первых спектаклей, Локателли пустился на риск. Испросив разрешения правительства, он выстроил собственный театр в Москве. С января 1759 года там открылись регулярные выступления его оперно-балетной труппы.

---

[1] П. Н. Берков сообщает в своей книге. «История русской журналистики XVIII века» (изд-во Академии наук СССР, М.—Л., 1952, стр. 98—99): «Из февральской книжки «Ежемесячных сочинений» за 1759 г. были в ряде экземпляров вырезаны стр. 183—191, на которых были напечатаны элегия, станс, загадки, «Мадригалы» и «Сонет» А. А. Ржевского... Сыр-бор загорелся из-за «Сонета или мадригала Либере Саке, актрисе итальянского вольного театра»... После банальных комплиментов артистке Либере Сакко, Ржевский пишет:

Хоть неких дам язык клевещет тя хулою,
Но служит зависть их тебе лишь похвалою:
Ты истинно пленять сердца на свет рожденна...

Эти строки раздражили «неких дам»; Тауберт, управлявший в это время делами Академии, был вызван во дворец и получил нагоняй».

Сначала и москвичи заполняли театр, ибо в нем были хорошие певцы и танцоры. Но вскоре число посетителей резко упало. Дворяне к весне разъезжались по своим поместьям. Для демократической публики спектакли представляли интерес лишь как новинка, а их содержание по большей части оставалось непонятным и чуждым. Локателли вынужден был закрыть театр и той же весной вернуться в Петербург. Но и здесь ему не удалось вернуть прежний успех. Театр его перестал существовать.

Локателли прогорел, но отдельные участники его труппы некоторое время оставались в России.

Кальцеваро работал балетмейстером в ораниенбаумском театре, при дворе будущего императора Петра III. В поставленных им балетах «Прометей и Пандора», «Китайская императорская свадьба» и других участвовало более двадцати русских танцовщиц и танцовщиков, а также Белюцци и еще несколько иностранных гастролеров. К коронации Петра III была приурочена последняя постановка Кальцеваро — аллегорический балет «Золотая ветка» (1761), после чего этот балетмейстер покинул Россию.

Таулато был приглашен балетмейстером в Петербург. С. А. Порошин, воспитатель малолетнего Павла I, записывал в своем дневнике, что 14 ноября 1765 года на придворной сцене шел «балет Толатов с куклой» и что «в балете танцовщик Толато, прыгаючи, повредил себе жилу».[1]

Женившись на русской балетной актрисе Авдотье Тимофеевой, Таулато прослужил в петербургском балетном театре до 1777 года, когда был уволен по болезни.

Действенный балет

По мере своего творческого развития русский балетный театр все последовательнее стремился к драматической содержательности, к цельности и совершенству художественной формы, соответствующей содержанию. Эти плодотворные стремления были продиктованы живыми закономерностями развития национального искусства.

Балет постепенно утверждался как крупное самостоятельное явление отечественного театра. Театральная критика конца XVIII века провозглашала его равноправие в ряду смежных искусств. «Все дарования сопряжены между собою. . .— писал анонимный автор того времени.— По сему основанию неудивительно будет, что я соединяю танцевание с другими частями театрального действия. Сие искусство не так суетно, как многие о нем воображают».[2] Эти слова отражали действительное положение вещей в тогдашнем театре.

На русской балетной сцене осуществляли свои творческие замыслы

---

[1] Семен Порошин. Записки. . . Спб., 1844, стр. 501.
[2] Чтение для вкуса, разума и чувствований, ч. II. М., 1791, стр. 4.

многие выдающиеся деятели западноевропейского балета, не находившие поддержки у себя на родине. Замыслы эти они воплощали с помощью одаренных и искусных русских танцовщиц и танцовщиков.

То сменяя друг друга, то работая одновременно, в Петербурге гастролировали и балетмейстеры, и исполнители. Наряду со звездами второй величины, как итальянцы Кальцеваро и Таулато, как французы Парадиз, Гранже, Мекур и Невиль, там задерживались по нескольку лет и ставили свои балеты такие знаменитости, как австрийский балетмейстер Франц Гильфердинг, итальянский балетмейстер и композитор Гаспаро Анжиолини, прославившийся во Франции и в Англии танцовщик Шарль Ле Пик (или Карл Лепик), итальянский балетмейстер Джузеппе Канциани.

Роль приглашенных балетмейстеров в истории русского балета определялась прежде всего тем, насколько удавалось им удовлетворить новым художественным требованиям.

Помимо жанров изящных «фигурационных» зрелищ и веселых пасторалей с благополучной развязкой, уже давно и хорошо знакомых русской сцене, новые балетмейстеры-гастролеры разрабатывали и жанр действенного героико-трагедийного балета, отвечавший основным принципам классицизма. Этот жанр пропагандировал в то время передовой деятель французского классицизма, выдающийся хореограф Жан Жорж Новерр, поборник содержательного балетного действия, не зависящего от оперного сюжета.

В своей собственной практике Новерр как балетмейстер наиболее полно воплотил требования эстетики классицизма. Но как теоретик балетного искусства он пошел значительно дальше, намного опередив свое время.

Для дальнейшего развития хореографии были поистине неоценимы знаменитые «Письма о танце» Новерра, впервые изданные в 1760 году в Штутгарте. В 1803 году его сочинения вышли четырехтомным изданием и в Петербурге на французском языке.

Реформа Новерра, за которую он боролся в своих «Письмах», вкратце характеризуется следующими основными положениями.

Отказываясь от расточительной роскоши барочных постановок, опираясь на строгие и определенные требования классицизма в отношении соразмерности формы и содержания, Новерр по-новому подошел к проблеме образа в балете. Правда, реальные черты современной действительности отражались в его произведениях по преимуществу посредством намеков, иносказаний, «аллюзий». Преобладали почти исключительно античные сюжеты Поступками героев руководили только самые высокие и благородные побуждения. Но на тогдашнем уровне развития хореографии эти нормативные требования помогали балетмейстеру вы-

двинуть в центр действия человека, его судьбу, его поступки и переживания. В связи с этим заметно возрастала роль танцовщика-актера. В связи с этим же Новерр указывал на необходимость тесного единства замыслов балетмейстера, композитора и художника. Драматическая содержательность, цельность и законченность сюжета, логическая связь танца с пантомимным действием, поиски характерного балетного костюма и отказ от масок — таковы были основные задачи, которые отныне решал балетный театр Европы, и в частности России, на протяжении второй половины XVIII века.

Правда, добиваясь драматической действенности балетного спектакля, Новерр впадал и в излишнюю крайность. Действие в новерровском балете протекало преимущественно в пантомиме, а танцы носили дивертисментный характер и оправдывались такими сюжетными мотивировками, как свадьба, пир, победное торжество и т. п. Пантомима же была загромождена условными жестами, которые были понятны знатокам, а непосвященных заставляли жаловаться на скуку и холодную рассудочность спектаклей.

При всем том, балетные постановки, отвечавшие требованиям классициста Новерра, были первыми произведениями русского хореографического театра с законченным драматическим содержанием, острыми конфликтами, четко развивающимся действием. Именно классицизм помог русскому балетному спектаклю оформиться к концу XVIII века в самостоятельный жанр с вполне определенными границами. В этом прогрессивное значение новерровской реформы для русского балета того времени.

Гильфердинг, Анжиолини, Канциани, Ле Пик, каждый по-своему, объективно выступили проводниками новерровской реформы. Однако им, как, впрочем, и самому Новерру, лишь отчасти удавалось приблизиться к поставленной цели. Эта цель была достигнута только в конце XVIII — начале XIX века, по мере дальнейшего развития хореографического искусства.

«Прибежище Добродетели»

Франц Гильфердинг приехал в 1759 году и привез с собой австрийского композитора Иосифа Старцера, первую танцовщицу Сантини, по мужу — Убри, танцовщика Мекура с женой Джиованной Мекур и других. В том же году он поставил балет «Прибежище Добродетели», представляющий собой наибольший интерес из его петербургских работ. Этот спектакль иносказательно славил самодержавную Россию — прибежище Добродетели, гонимой и угнетаемой в других странах. Подобно многим аллегорическим балетам того времени, он включал в себя не только танцы и пантомиму, но и хоры, арии, драматические монологи и диалоги. Пьесу-сценарий написал Александр Сумароков, арии и хоры

сочинил тогдашний придворный капельмейстер Герман Раупах, а музыку к танцам — композитор Иосиф Штарцер.[1]

Прославленный основатель русского публичного драматического театра Федор Волков исполнял трагическую роль Американца (то есть коренного жителя Америки — индейца), угнетаемого Европейским тираном. Возлюбленная Американца закалывалась кинжалом, чтобы не достаться врагу, а вслед за ней закалывался и сам Американец.

По ходу скитаний Добродетели, роль которой исполняла певица Елизавета Белоградская, в действие включались танцы народов Европы, Америки, Азии и Африки.

Ставил Гильфердинг и пышные пасторальные зрелища. Примером их может служить балет на музыку Штарцера «Пробуждение Флоры», показанный в 1760 году, где сложная машина «возносила к небу» целые группы персонажей. Ставил он и небольшие «фигурационные» балеты. Так, в 1764 году шел сочиненный им балет «Ацис и Галатея», принадлежащий к этому жанру.

В 1764 году Сантини-Убри и некоторые другие гастролеры покинули Россию.[2]

В 1765 году уехал и Гильфердинг, а на следующий год его сменил Гаспаро Анжиолини.

«Покинутая Дидона»

К типу охарактеризованных выше действенных балетов принадлежал балет «Покинутая Дидона», поставленный в 1766 году Анжиолини на музыку одноименной оперы Бальтазара Галуппи. Балет воспроизводил оперный сюжет в трех актах пантомимного действия и шел в тех же декорациях, что и оперный спектакль. Горе карфагенской царицы Дидоны, покинутой греческим царем Энеем, передавалось в величественных и скорбных жестах театральной пантомимы. Не меньший успех, правда, имел и эффектный пожар города Карфагена, мастерски показанный придворными декораторами и машинистами.

«Побежденный предрассудок»

В том же духе Анжиолини поставил в 1768 году и весьма необычный по содержанию балет «Побежденный предрассудок». Поводом для его создания послужила... оспенная прививка членам императорской семьи. Столь малозначащее, на современный взгляд, событие оказалось достаточной причиной для постановки пышной аллегорической пантомимы. О торжественности ее можно судить по первым же строчкам сохранившегося описания очевидца:

---

[1] «Прибежище Добродетели. Баллет. Стихотворство и расположение драмы г. Сумарокова, Музыка г. Раупаха Танцы и основание драмы г. Гильфердинга. Театральные украшения г. Перезинотти». «Российский феатр, или Полное собрание всех российских феатральных сочинений», ч. XVIII. Спб, 1788, стр. 99—134.

[2] Семен Порошин. Записки. «Русская старина», 1881, т. 31, июль, стр. 287.

«На сцене вдали виднеется великолепный храм Эскулапа, слева расположено громадное здание Невежества, воздвигнутое без всякого вкуса и порядка. У ворот его предстоит взорам Химера, и у ее ног несколько закланных в жертву детей. Справа тянется прекрасная галерея. С горизонта надвигается темная туча, откуда иногда сверкает молния и слышатся страшные раскаты грома.

Рутения,[1] повергнутая грозой в смятение, находится между надеждой, страхом и приближением смерти, и напрасно Гений науки и несколько героев и героинь пытаются вдохнуть в ее сердце непоколебимое мужество и привлекательную надежду».

По ходу действия далее появлялась «Русская Минерва,[2] шествующая со славой из храма Эскулапа. Вооруженная копьем, она для благополучия народа на себе самой делает мужественный опыт оспенной прививки, изобретенной для спасения рода человеческого. Рутения и Гений также принимают ее с радостью и начинают с народом веселый танец», и т. д.

Одной из центральных в балете была роль юного Альцинда, победителя вредного предрассудка. Эту роль исполнял выдающийся русский танцовщик того времени Тимофей Семенович Бубликов. «Суеверие и Невежество,— говорилось в описании спектакля,— стремятся притворством и хитростью пленить нежное сердце юного Альцинда, но он, получивши наставление своей мудрой матери, изгоняет их совершенно из государства с помощью восторженного народа... Балет заканчивается радостным и в то же время величественным танцем».[3]

Роль Минервы исполняла Сантини-Убри, вернувшаяся в Россию, Рутении — Бурнонвиль, Суеверия — Варвара Михайлова, Невежества — Авдотья Степанова, Гения науки — сам постановщик балета Гаспаро Анжиолини. Кроме того, 24 фигуранта и фигурантки были заняты в русских народных танцевальных эпизодах.

Анжиолини покинул Россию в 1772 году, но в 1782—1786 годах вновь служил здесь. Он был яростным противником Новерра, хотя выступал не против действенного балета как такового, а против личного приоритета Новерра в этой области. В своих книгах он без достаточных оснований приписывал идею драматизации балетного действия одному Гильфердингу. Спор этот носил не принципиальный, а сугубо личный характер. По существу все три балетмейстера двигали вперед общее исторически прогрессивное дело. А. Н. Радищев иронически сравнивал пререкания Анжиолини и Новерра с перебранкой упрямцев. Изображая драчунов, свалившихся в изнеможении, он писал: «Прекраснейшая

---

[1] *Рутения* — аллегорическое олицетворение России.
[2] Подразумевается Екатерина II.
[3] Якоб Штелин. Музыка и балет в России XVIII века, стр. 164—168.

группа, которой ниже (даже) тени никогда ни Новерр ни Анжелини не могли произвести в прекрасных своих балетах. . .»[1]

«В новерровском вкусе. .»

В истории развития действенного балета особое место занял Ле Пик, приехавший в Россию в 1786 году. Он был одним из учеников Новерра и как хореограф подражал ему во всем. Новерр «преобразовал танец своей эпохи, и его балет-пантомима достиг России благодаря его ученику Ле Пику»,— пишет современный нам французский исследователь балета Б. Кохно.[2] Ставя балеты в новерровском вкусе, Ле Пик пытался буквально повторять находки знаменитого реформатора танцевального действия, обычно без всяких указаний на источник заимствований. Но если Новерр в своих постановках стремился раскрывать большие чувства, подлинные живые страсти героев, то Ле Пик старался усилить зрелищную, феерическую сторону воспроизводимых им спектаклей. Желая во что бы то ни стало поразить воображение искушенных петербургских зрителей, он вполне в этом преуспевал.

Так попала на русскую сцену одна из лучших постановок Новерра «Медея и Язон». Ле Пик скопировал ее, показав в Петербурге в 1789 году. По словам П. А. Болотова, «весь Петербург жаждал ее видеть. Несколько сот человек поехали назад, не имея уже в театре места. Сам великий князь (то есть будущий император Павел I.— *В. К*) и великая княгиня присутствовали тут же из любопытства. Я боялся истинно, чтоб от ужасных перемен декораций и множества представленного пламени не загорелся бы в самом деле театр. Я, в окончание хвалы сему балету, скажу только то, что здесь все говорят, что от начала таковых представлений такого балета никогда еще не было».[3]

Придворные празднества

Нередко Ле Пик выступал и участником торжественных спектаклей во дворце Екатерины и в особняках ее вельмож. Примером таких празднеств может служить парадный прием, устроенный Потемкиным после взятия Измаила. 28 апреля 1791 года во дворце Потемкина состоялось большое театральное представление Г. Р. Державин написал для него тексты хоров, музыку сочинил И. А. Козловский.

Державин так описывал танцы великосветских любителей в Таврическом дворце: «Как скоро высочайшие посетители соизволили воссесть на приуготовленные им места, то вдруг загремела голосовая и инструментальная музыка, из трехсот человек состоявшая. Торжественная гар-

---

[1] А. Н. Радищев. Полн. собр. соч., т. II. Изд-во Академии наук СССР, М.—Л., 1941, стр. 215.

[2] В. Kochno Le Ballet en France du quinzième siècle à nos jours. Paris, 1954, p. 87.

[3] Жизнь и приключения Андрея Болотова. «Русская старина», 1873, т. IV, приложение, стр. 699—700.

4*

мония разлилась по пространству залы. Выступил от алтаря хоровод, из двадцати четырех пар знаменитейших и прекраснейших жен, девиц и юношей составленный. Они одеты были в белое платье столь великолепно и богато, что одних брильянтов на них считалось более, нежели на десять миллионов рублей».[1]

Об этой пляске Державин сообщал, что «славный Пик искусством своим сообщил ей всю приятность, как в важных, так и в веселых телодвижениях».[2] В заключение Ле Пик исполнил соло.

В числе других развлечений праздника были и два поставленных Ле Пиком аллегорических балета, восхвалявших деяния Екатерины II.

Подчеркнутая пышность балетных постановок вызывалась, разумеется, отнюдь не только личными вкусами самого Ле Пика. Иностранные балетмейстеры приноравливались к вкусам петербургской знати и в первую очередь — к требованиям Екатерины II. Князь М. М. Щербатов писал в памфлете «О повреждении нравов в России», направленном против Екатерины: «. . .повсюду похвалы гремели ей, в речах, в сочинениях и даже в представляемых балетах на театре, так что я сам единожды слышал при представлении в кадетском корпусе балета Чесменского боя, что она сказала мне: «Они так льстят, что в конце концов избалуют меня». Щастлива бы была, естли бы движения душевные последовали сим речам, но несть! .. Разные сочинения в честь ее слагаемы были, балеты танцами возвышали ее дела. . .»[3]

Вместе с тем не одно лишь тщеславие побуждало Екатерину заставлять придворных поэтов, художников, музыкантов, актеров славить ее особу. Аллегорические балеты, шедшие на придворной сцене и прежде, достигли особой пышности как раз в то время, когда по стране прозвучали мощные отзвуки крестьянской войны семидесятых годов — «пугачевщины». В конце восьмидесятых годов А. Н. Радищев дописывал свою «бунтовщическую» книгу «Путешествие из Петербурга в Москву», восставая против самодержавно-крепостнического строя. На Западе развивались события французской буржуазной революции 1789 года, ненавистной русскому царизму. Все это серьезно угрожало российскому престолу, рождало среди дворянства тревожные сомнения в прочности, незыблемости самодержавия. Екатерина II стремилась всеми возможными способами заявить о своем могуществе и славе. Целям политической пропаганды служили, в частности, и придворные празднества, и балетные спектакли.

На словах Екатерина выступала против аллегорий. Она утверждала в одном из писем к кабинет-министру И. П. Елагину, что «аллегория

---

[1] Г. Р. Державин. Соч., т. I. Спб., 1864, стр. 394—395.
[2] Там же, стр. 399—400.
[3] Кн. М. М. Щербатов. О повреждении нравов в России. Спб., 1906, стр. 75 (подлинник частично по-французски).

есть ходули, а не ноги природные, а того ради аллегории сколько возможно в картинах и балетах избегнуть прилично».[1] Но это были лицемерные слова. На деле Екатерина не только поощряла зрелища, которые иносказательно славили ее, но и сама сочиняла программы таких зрелищ, привлекая лучшие силы театра к их воплощению.

«Начальное управление Олега»

Именно такие цели политического воздействия преследовал спектакль «Начальное управление Олега», поставленный по сценарию Екатерины II в петербургском Эрмитажном театре в 1791 году.

Екатерина считала, что сочиненный ею сценарий являлся «подражанием Шекспиру». На это специально указывалось в подзаголовке. Но подражание ограничивалось тем, что не соблюдались «феатральные правила» классицизма, обязательные для драматического театра того времени, то есть сакраментальные «три единства». Спектакль представлял собой род музыкального обозрения, где участвовали драматические, оперные и балетные актеры придворной труппы. Так, роль Олега исполнял известный драматический актер И. А. Дмитревский, роль Игоря — танцовщик и балетмейстер И. И. Вальберх и т. д.[2]

В качестве сюжета был взят эпизод русской истории конца IX — начала X века: завоевание князем Олегом Константинополя и заключение мира с греками. Прославляя Олега, постановка в действительности весьма прозрачно намекала на «наследницу его дел» — русскую царицу.

Сценическая обстановка отличалась большой роскошью. Драгоценные меха, золото, брильянты украшали костюмы. Мгновенно сменялись пышные декорации. К хору и балету, и без того многочисленным, было добавлено 600 лейб-гусаров в качестве статистов.

Значительное место занимали в спектакле «греческие» балеты, изображавшие спортивные состязания: бег, метание диска, борьбу; шел также мифологический балет о Евридике и Геркулесе.

Музыку «Начального управления Олега» сочинили три композитора: Сарти, Каноббио и Пашкевич. Оба последних, и особенно В. А. Пашкевич, написали большие куски музыки, в основе которых лежали русские песенные и плясовые мотивы. На эти мотивы должны были исполняться хоры и пляски в третьем действии, на свадьбе Игоря и Ольги. Балеты и игры на греческом ипподроме ставил балетмейстер Канциани, отдельные танцы — Ле Пик. Исполнителями плясок были русские мастера балетной труппы.

Использование русской народной музыки и танца в балете XVIII века само по себе было явлением положительным. Однако формы народного

---

[1] Цит. по кн.: Любовь Гуревич. История русского театрального быта. «Искусство», М.—Л, 1939, стр. 128

[2] См. запись от 6 сентября 1794 года во второй тетради «Театральных журналов» А. В. Каратыгина. ИРЛИ, ф. 526, ед. хр. 3.

творчества при этом нередко наполнялись антинародным содержанием. В народные одежды рядили идеи, решительно чуждые народу.

А. Н. Радищев в «Путешествии из Петербурга в Москву» рисовал картины деревенской пляски, чтобы противопоставить душевную чистоту русских крестьян развращенным нравам дворянства. Красавицу Анюту, «мастерицу плясать», он ставил в пример столичным «боярыням-щеголихам». С любовью писал Радищев о танце крестьянок: «Во поле береза стояла, во поле кудрявая стояла, ой люли, люли, люли, люли. . .» В «хороводе молодых баб и девок» ему слышался «радостный голос нехитрого веселия».[1] А вслед за тем Радищев с гневом и скорбью изображал, как крепостных людей продавали с публичного торга.

Только вопреки реакционной идеологии дворянства русские народные мотивы жили в балетном искусстве и порой заявляли о себе достаточно красноречиво.

Русский танец в балете

Уже в сороковых годах XVIII века итальянские скрипачи Доменико Далольо и Джиованни Мадонис сочиняли симфонии и сонаты на темы русских и украинских крестьянских песен. Разные балетмейстеры неоднократно пытались создавать балеты на русские темы. Фузано сочинял для придворных балетов контрадансы на русские мелодии и поставил небольшой русский балет. В 1767 году Анжиолини создал балет из старинных русских танцев на обработанную им самим народную музыку.

Живой интерес к русскому танцу проявлял крупный деятель и историк театра середины XVIII века Якоб Штелин, долго живший в Петербурге. В своей работе «Известия об искусстве танца и балета в России» (1769), до сих пор представляющей большую ценность, Штелин писал о русском танце, что «с остальными европейскими народными или деревенскими танцами он ничего общего не имеет. Он состоит не из скачков и прыжков, а заключается в изящном и медленном движении дамы и в частых, глубоких сгибаниях и выпрямлениях кавалера или в его приседаниях, при которых ноги в коленях быстро вытягиваются и снова сгибаются».

Основываясь на серьезном знакомстве с подлинными крестьянскими танцами и их воплощением на тогдашней балетной сцене, Штелин писал, что они привлекательны «своей милой непосредственностью, веселостью и выразительной прелестью. Дама, сложив руки крест-накрест на груди, скользит легкими шагами, плавно, словно по воздуху, мимо танцующего перед нею кавалера. Она быстро поворачивается, то в одну, то в другую сторону, бьет часто в ладоши и манит одновременно пальцами к себе, поводит плечами, бедрами. В этом движении, соответственно движению кавалера, голова ее слегка наклонена, а низко опущенные глаза свер-

---

[1] А. Н Радищев. Полн. собр. соч., т. I, стр. 311, 349.

кают иногда кавалеру взглядом, выражающим все, что она хотела бы ему сказать или доверить».[1]

В этом описании верно переданы национально-своеобразные черты русской пляски, о которой известный актер и драматург П. А. Плавильщиков несколько позже замечал: «Ни один на свете народ не имеет столь много изъясняющей и почти говорящей пляски, как Россияне».[2]

Лучшие поэты XVIII века изображали в своих стихах картины русских народных плясок. И. И. Дмитриеву принадлежит, например, известная в свое время плясовая песня, начинающаяся словами:

Пой, скачи, кружись, Параша!
Руки в боки подпирай! . .[3]

Г. Р. Державин оставил выразительное описание пляски крестьянских девушек:

Зрел ли ты, певец тиийский,
Как в лугу весной бычка
Пляшут девушки российски
Под свирелью пастушка;
Как, склонясь главами, ходят,
Башмачками в лад стучат,
Тихо руки, взор поводят
И плечами говорят. . .[4]

Русские народные мотивы (пляска «бычок») противопоставлены здесь анакреонтической поэзии. Отсюда и обращение к «певцу тиийскому» (Анакреонт был родом с острова Теос), и вывод в конце: «Коль бы видел дев сих красных, ты б гречанок позабыл».

Державин часто допускал в своих стихах подобные сравнения и противопоставления, ибо они были весьма свойственны искусству того времени. Но если при дворе модно было предпочитать все иноземное, а все русское «офранцуживать», то голос Державина звучал всегда искренне и самобытно.

Так, например, в балетном спектакле конца XVIII века анакреонтический пасторальный балет нередко сменялся народным русским дивертисментом. Образы такого спектакля воссоздает стихотворение Державина «Любителю художеств».

Первая половина стихотворения — это безмятежная картина анакреонтического балета. Тут «Наяды пляшут и Фауны» (то есть божества водяные и лесные), тут и прочие признаки такого развлекательного спектакля: «утехи», «забав собор» и т. д.

---

[1] Якоб Штелин Музыка и балет в России XVIII века, стр. 148—149

[2] П. Плавильщиков. О врожденном свойстве Россиян. «Зритель», 1792, ч I, апрель, стр. 179.

[3] И И. Дмитриев. Соч, ч. II. Изд. 4, М., 1814, стр. 23.

[4] Г. Р. Державин. Соч., т. II., стр. 245—246.

Вторая же половина стихотворения — картина разудалой народной пляски. Отказываясь от описательности и прямо обращаясь к танцующим, Державин восклицал:

Скачите, пляшите смелей!
Бейте в ладоши руками,
Щелкайте громко перстами,
Черны глаза поводите!
Станом вы все говорите!
Фертиком руки вы в боки,
Делайте легкие скоки,
Чебот о чебот стучите,
С наступью смелой свищите...[1]

Эти драгоценные страницы поэзии прошлого показывают, что́ именно выделяли замечательные русские стихотворцы в современном им балетном театре и что́ хотели они видеть все более крепнущим, зреющим, развивающимся.

И все же подлинно народные тацевальные образы и мотивы сравнительно редко встречались в русском балетном искусстве второй половины XVIII века.

Зато широко использовалась русская народная пляска в представлениях комической оперы.

Русский танец в комической опере

Комическая опера — демократический жанр, вызванный к жизни запросами демократических слоев публики. В России он утвердился в начале семидесятых годов XVIII века и к концу их стал уже широко популярным на русской сцене. Он принес с собой в театр национальные сюжеты из городского и деревенского быта и, раскрывая их, следовал традиции народного театра. В комической опере, наряду с пением, много значили и драматический диалог, и народная русская пляска. На последнее указывают ремарки в тексте большинства комических опер.

Танцы входили в действие и сопровождали веселый финал известной комической оперы драматурга А. О. Аблесимова на музыку оркестранта московского театра М. М. Соколовского «Мельник — колдун, обманщик и сват». Многие вокальные номера здесь имели отчетливый плясовой характер. Поставленная впервые в 1779 году, эта опера длительное время шла в Петербурге и Москве.

Большую популярность получила и комическая опера «Санкт-петербургский гостиный двор», созданная талантливым крепостным писателем и музыкантом Михаилом Матинским в том же 1779 году. Танцы являлись ее составной частью. Целое действие оперы изображало обряд обручения в купеческом доме и воспроизводило песни и пляски девушек, подружек

---

[1] Г. Р. Державин. Соч., т. I, стр. 372—373.

невесты. В этом действии дружка, один из главных участников старинной русской свадьбы, говорил:

«Теперь, красные девицы, спойте-ка песенку мне, дружке, да повеличайте и попляшите, а без того не подарю».

И девушки плясали и пели:

Друженька хорошенькой,
Друженька пригоженькой,
Как на дружке кафтан
Багрецового сукна;
Как на дружке камзол
Золотой парчевой...

Когда девушки заканчивали свою песню, дружка щедро одарял их деньгами.

Обряд продолжался. Невеста просила ключ у жениха и передавала его свахе. «Сваха, взявши ключи, отпирает ларец и вынимает из него чулки, башмаки, ленты, белилы, румяны и проч ,— гласит описание обряда.— Берет поднос и насыпает на него из ларца овощей, а на них кладет невестины дары, как-то платки и проч., кои ей подают сзади, и подает невесте, а невеста подает жениху. Жених, принявши, подарком утирается и целует невесту и, высыпавши овощи на подарок, кладет в карман. Потом невеста и прочим гостям так же раздает. Жених и невеста стоят; во время сие девушки поют и пляшут:

Гусли мои, гусельцы;
А где гусли были? гусли мои, гусельцы...»

В приведенных примерах поэтические танцы и песни девушек воспроизводили на сцене подлинные свадебные обряды. Так, сатирическое действие оперы о жадном, не брезгающем никаким «прибытком» купце Сквалыгине и его будущем зяте отставном регистраторе Крючкодее перемежалось танцами. Зато следующий эпизод предлагал танец как комедийную краску. Жена Сквалыгина Саламанида угощала вином сваху и других купеческих жен и пила сама. Напившись допьяна, все они запевали и шли плясать:

Не пью я, младешенька,
Пива и вина.
Только я выпью
Медку с холодку;
Полюблю детинушку
Молоденького,
Которой, душа моя,
Вечор приходил.[1]

---

[1] Русская комедия и комическая опера XVIII века. Под ред. П. Н. Беркова. «Искусство», М.— Л., 1950, стр. 285—291.

Здесь особенно очевидна связь песенно-плясового комического номера с плясовыми номерами старинного народного театра.

О наличии действенных танцевальных эпизодов-характеристик в большинстве комических опер русского национального происхождения и содержания свидетельствуют тексты и сохранившиеся музыкальные партии ряда других произведений этого жанра — таких, как «Несчастье от кареты» В. А. Пашкевича на текст Я. Б. Княжнина (1779), «Ямщики на подставе» Е. И. Фомина на текст Н. А. Львова (1787) и т. д.

Разумеется, балетные танцы и сцены входили не только в спектакли комической оперы, но и в другие произведения музыкально-драматического плана. Так, мелодрама Я. Б. Княжнина — Е. И. Фомина «Орфей» (1792) включала в себя развернутый балетный эпизод — пляски фурий.

Русский танец в русской комедии

Неоднократно вводили в действие народную русскую пляску и авторы комедий, предназначенных для исполнения драматическими актерами. Эти комедии воссоздавали образы людей русской деревни и городских окраин, быт помещиков, крепостных крестьян, купцов и ремесленников.

Так, герои комедии П. А. Плавильщикова «Бобыль», поставленной в 1790 году в Петербурге, танцевали в финале спектакля.

После долгих усилий бобыль Матвей добивался, наконец, согласия крестьянина Власа и его жены Исавны отдать за него их дочь Анюту, которую они прочили за сына богатого Парамона — дурачка Аксена. Добрая барыня Евгения, покровительница Матвея и Анюты, говорила своему жениху Честину:

Евгения. Посмотри, какая парочка предорогая! прикажи им песенку спеть да поплясать, а мы на них посмотрим, пускай они при нас повеселятся.

Честин. Слышите, вам барыня приказывает.

Следующая затем авторская ремарка требует: «Петь песню русскую одной Анюте или обоим, как хотят играющие. Плясать должно обоим».

О том, что исполнители русской комедии должны были и петь, и плясать, обладая достаточными навыками в этих искусствах, свидетельствует последующий текст пьесы. Старики-родители, любуясь своей Анютой и ее нареченным, вслед за ними и сами пускались в пляс.

Исавна. Сокровище мое! как она поет, да и Матюха-та горазд, собака.

Влас. И мне на них глядя любо стало. Слушай-ка, Парамон! твой Аксен ни попеть, ни поплясать, ни в дудочку поиграть, так, видно, ему на роду написано не владеть Анютой. Исавна! сем-ка и мы тряхнем на старости; бояра велят веселиться, так они на нас не прогневаются.

Исавна. Так, ин, будь по-твоему.

Все поют и пляшут, кроме Парамона и Аксена.

Аксен. Бачка! поплясал бы и я, кабы умел.

Парамон. Чему ты горазд! твое дело не плясать, а отвсюду бегать со стыдом.[1]

Таким образом, искусство русской народной пляски сохранялось в исполнительстве не только балетных, но и драматических актеров и певцов профессионального театра, обязанных владеть самыми разнообразными средствами сценической выразительности.

Что же касается профессиональных русских танцовщиц и танцовщиков, то они представляли собой основу придворных балетных трупп.

Отечественные балетные кадры

Начиная с шестидесятых годов XVIII века русский балет успешно состязался с лучшими балетными театрами Западной Европы и порой превосходил их по составу исполнителей и изобретательности постановок. Иностранные дипломаты, купцы и путешественники, попадая ко двору, восхищались невиданной пышностью русского оперно-балетного театра. И действительно, если драматический театр стоил тогда казне 10.500 рублей в год, то на балет тратилось 24.100 рублей, то есть более чем вдвое.

Из стен петербургской балетной школы на придворную сцену приходили новые и новые выпуски русских танцовщиц и танцовщиков. В шестидесятые годы в балетной труппе насчитывалось свыше тридцати отечественных мастеров танца. Среди них большими дарованиями выделялись Авдотья Степанова, Варвара Михайлова, Тимофей Семенович Бубликов. В своих записках С. А. Порошин неоднократно упоминает об успешных выступлениях «танцовщика Тимофея» в балетах Парадиза, Мекура и др. Так, по словам Порошина, 28 октября 1764 года в «балете охотничьем... Мекурша, Парадис и Тимофей весьма хорошо танцевали. Беспрестанно почти аплодированы были».[2]

Зимой того же 1764 года Т. С. Бубликов был направлен в двухгодичную командировку за границу, вместе с живописцем Иваном Фирсовым, «для лучшего живописной и театральной наук обучению».[3] С танцовщицей Сантини-Убри они направились в Вену. В этом городе, имевшем превосходный балетный театр, Бубликов выступал с незаурядным успехом.

Русские актеры, уже в совершенстве владея искусством «серьезного» и «комического» балетного танца, прочно хранили традиции исполнения народной пляски. Самые способные и дальновидные из иностранных танцовщиков охотно перенимали у своих русских партнеров искусство русской народной пляски.

---

[1] Русская комедия и комическая опера XVIII века, стр 463.

[2] Семен Порошин. Записки... Спб, 1844, стр. 102.

[3] Н. В Дризен. Материалы к истории русского театра, изд. 2. М., 1913, стр. 44

В отличие от петербургского балетного театра, который развивался в XVIII веке главным образом как театр придворный, балетный театр Москвы формировался преимущественно как общедоступный театр, предназначенный для самых широких слоев городского населения. Поэтому он и обладал относительно большими возможностями свободного развития демократических тенденций в русской хореографии своего времени.

Балетная школа Воспитательного дома

Через тридцать пять лет после основания петербургской балетной школы, в 1773 году в Москве была организована и другая старейшая балетная школа нашей страны.

Еще в 1764 году по почину известного русского деятеля в области просвещения И. И. Бецкого в Москве был открыт Воспитательный дом. Туда принимали сирот, подкидышей и беспризорных детей, не достигших четырехлетнего возраста.

Воспитательный дом был основан в период народных волнений шестидесятых-семидесятых годов, вылившихся в 1773—1774 годах в крестьянскую войну против помещиков под предводительством Пугачева. Правительство, учреждая, в частности, Воспитательный дом, намеревалось воспитать покорное царю и полезное государству «третье сословие», то есть буржуазию и буржуазную интеллигенцию.

Как только питомцы подросли, их стали обучать, наряду с ремеслами и науками, танцевальному искусству.

В 1773 году в Воспитательном доме была построена сцена для танцевальных упражнений, где занимались пятьдесят четыре девочки и мальчика. На следующий год число учеников достигло восьмидесяти. Уроки танцев давались четыре раза в неделю по четыре часа — достаточно часто для того, чтобы воспитанники могли получить профессиональные навыки. С конца 1773 года танцы преподавали здесь итальянский балетмейстер Филиппо Беккари и его жена, ранее подвизавшиеся на петербургской сцене. Заключив контракт на три года, они обязывались обучить для театра солистов и фигурантов (танцовщиков кордебалета, делающих «фигуру», то есть составляющих определенные группы).

Одновременно были введены также уроки пения и музыки (в отчетах опекунского совета Воспитательного дома упоминаются скрипка, «фиолоншель», «кондербас»). С осени 1775 года начались уроки известного в ту пору русского драматического актера И. И. Калиграфова. Он должен был «обучать воспитанников представлять комедии и трагедии».[1] Словом, помимо всего прочего, Воспитательный дом являлся и самым

---

[1] В. Всеволодский. История театрального образования в России, т. 1. Спб., 1913, стр. 256.

настоящим театральным училищем. Здесь готовили мастеров разнообразных сценических жанров. Это практиковалось и в петербургском балетном училище на протяжении всего XIX века.

Награды за успехи в Воспитательном доме были также кое в чем схожи с мерами поощрения и взыскания в петербургской балетной школе, продержавшимися вплоть до 1917 года. В петербургской школе успевающим ученикам и ученицам разрешалось носить форму белого и розового цвета вместо обычных серовато-кремовых форменных платьев В Воспитательном доме им позволяли одеваться, как взрослым. Случалось так, что ученики старших классов ходили в детской одежде, тогда как прилежные малыши носили костюмы взрослых. Это больно било по самолюбию старших. Из донесения опекунского совета на имя И. И. Бецкого видно, что такая система поощрений, придуманная главным надзирателем, вела к нездоровым последствиям. На уроках танцев детям приходилось «прыгать без роздыху часа по четыре, даже до изнуренья здоровья».[1] Сознательное, творческое отношение к искусству было подменено — в подражание балетной «итальянщине» — бессмысленной муштрой, свелось к погоне за самоцельной «техничностью» и «виртуозностью».

Когда истек срок контракта с супругами Беккари, И. И. Бецкой затребовал в Петербург на проверку способных учеников Воспитательного дома и остался недоволен их выучкой. Контракт с Беккари не был возобновлен.

29 января 1778 года, когда старшим питомцам Воспитательного дома было уже от шестнадцати до восемнадцати лет, на сцене школьного театра состоялся первый экзаменационный спектакль. Обставлен он был весьма торжественно. В публике находились знатные попечители и благотворители Воспитательного дома. Ученики исполнили «слезную драму» М. М. Хераскова «Друг несчастных», хор на итальянском языке и балет. Название балета осталось неизвестным, так же как и имя его постановщика, ненадолго сменившего отставленного Беккари. При всех недостатках обучения у Беккари, экзамен показал незаурядные сценические способности юных воспитанников.

С осени 1778 года преподавание танцев в Воспитательном доме было поручено балетмейстеру и танцовщику Леопольду Парадизу, тоже приехавшему из Петербурга. К тому времени в танцевальных классах оставалось шестьдесят два ученика. Из них Парадиз отобрал тридцать наиболее одаренных и подготовленных. Он обучал их уже не только «обыкновенному гражданскому танцеванию минуэтов, польских и контротанцов». По договору с Воспитательным домом он взялся «тех, кои

---

[1] В. Всеволодский. История театрального образования в России, т. I, стр. 261—262.

великие естественные дарования имеют к искусству танцевания, обучить совершенным и всевозможным усердием и рачением в характерах серио, комик и демикарактер, кому которой по самой натуре природен».[1] Парадиз обязался, занимаясь с ними трижды в неделю по три часа, через год ставить их силами балеты. Такими балетами, наряду с операми и драмами, были «Говорящая картина «Рыбаки», «Голландский балет» и другие.

В 1780 году московский Воспитательный дом выпустил на сцену первую группу старших своих питомцев — семь танцовщиц и девять танцовщиков. Среди них выделялись большими дарованиями главная комическая танцовщица Арина Собакина, главный комический танцовщик Гаврила Райков, первый комический танцовщик Василий Балашов, второй комический танцовщик Иван Еропкин. По распоряжению Бецкого все они были направлены в Петербург, в театр частного антрепренера Карла Книппера.

В «классах искусств» Воспитательного дома продолжали заниматься танцами новые группы будущих артистов. С 1782 года их обучал новый преподаватель — итальянский балетмейстер и танцовщик Козимо Морелли. К тому времени на домашней сцене Воспитательного дома шли большие балетные спектакли, например, балет «Венера и Адонис», трехактная пантомима «Морские разбойники, или Арлекин, сделавшийся счастливым в невольничестве».

1784 год был последним годом существования балетной школы при московском Воспитательном доме. По контракту, заключенному опекунским советом с содержателем Петровского театра Маддоксом, школа перешла в ведение Петровского театра. При нем она состояла вплоть до пожара этого театра в 1806 году. С того времени московские театры, а с ними и балетная школа, были взяты на попечение казны и получили звание «императорских».

Вольный Российский театр

Ветхое деревянное сооружение в Петербурге на Царицыном лугу (теперь Марсово поле), перестроенное из манежа, мало походило на тогдашние театральные здания придворного ведомства. Таков был Вольный Российский театр Карла Книппера, обслуживавший демократические слои населения.

Юные выпускники Воспитательного дома, попавшие сюда, на первых порах существовали в самых неблагоприятных условиях. Они очутились во власти жестокого и недобросовестного дельца, не получали жалованья, жили впроголодь, мерзли.

В 1780 году в Вольный Российский театр пришел выдающийся актер

---

[1] В. Всеволодский. История театрального образования в России, т. I, стр. 265.

Иван Афанасьевич Дмитревский, а с конца 1782 года он стал во главе этого театра. Дмитревский значительно улучшил условия жизни и творчества молодых танцовщиков, увеличил состав балетной труппы, пригласил на должности преподавателей Гаспаро Анжиолини и двух менее известных танцмейстеров — придворного фигуранта Андрея Серкова и Розетти.

В 1783 году только что учрежденный комитет по управлению зрелищами и музыкой разделил эту балетную труппу. Часть артистов перешла в петербургские придворные театры, остальные возвратились в Москву.

Среди оставшихся в Петербурге выделялся одаренный танцовщик Иван Еропкин, прослуживший здесь до 1792 года. Он был одним из лучших исполнителей комических партий и, по словам крупного деятеля русского драматического театра А. А. Шаховского, удивлял публику «легкостью и высотой своих прыжков».[1]

Василий Балашов оставался в Петербурге по 1803 год и прославился исполнением русских плясок. В 1804 году Балашов вернулся в Москву и до конца своей жизни пропагандировал родное искусство, ставя и исполняя дивертисменты на русские темы в Петровском театре.

В Москву возвратились среди других Арина Собакина, занявшая первое положение в Петровском театре, и превосходный комический танцовщик Гаврила Райков. Для официальных придворных зрелищ Петербурга искусство Райкова было слишком демократичным. Самое свое прозвище сирота Райков избрал потому, что был любимцем так называемого «райка», то есть верхней галереи театра, где помещалась беднейшая публика. «Танцовщик, любимый публикой, дородный «Райков»... особенно увлекал своими танцами верхние яруса и фигурой смешил раек, почему и получил соответствующее прозвище, ставшее его фамилией».[2]

Петровский театр

После провала театра Локателли весной 1759 года частная театральная антреприза в Москве переходила из рук в руки, пока за нее не взялся англичанин М. Маддокс, открывший в 1780 году Петровский театр. Петровский театр просуществовал двадцать пять лет, и все эти годы балетные спектакли входили в его репертуар.

По обычаю того времени, театр показывал смешанные представления. В пределах одного вечера на его сцене чередовались драма, опера, балет. Балетный спектакль чаще всего являлся второй, «малой пьесой» и шел «в прибавление» к драме или опере. Иногда он представлял собой

---

[1] Кн А. Шаховской. Летопись русского театра. «Репертуар русского театра», 1840, т. I, кн. 6, стр. 7.

[2] С. Танеев. Из прошлого. Коронационные спектакли прежнего времени. «Исторический вестник», 1896, т. 64, апрель, стр. 355.

самостоятельное одноактное произведение, иногда сводился к интермедии между оперными актами.

История существования балетной труппы Петровского театра разделяется на пять периодов.

Уже в день открытия, 30 декабря 1780 года, среди других произведений здесь был показан пантомимный балет Леопольда Парадиза «Волшебная лавка». Этот балет шел и раньше в московском Знаменском театре, сгоревшем незадолго до открытия Петровского театра. Однако сомнительно, чтобы Парадиз был постоянным балетмейстером Петровского театра. В первые два сезона уровень балетных постановок был весьма низок по содержанию и художественному мастерству. Характерен для того времени балет-пантомима «Арлекин, сделанный колдуном из сожаления», показанный 8 мая 1781 года. 5 мая «Московские ведомости» извещали о предстоящем зрелище: «Сия пантомима будет великолепно и весьма забавно превращениями, как еще до сего времени никто не представлял, украшена. В третьем действии Арлекин 8 раз будет переменяться в разных одеждах так искусно, что никак приметить невозможно. Все сие будет с музыкою, пением, игранием бранднера, англинскими танцами; музыка совсем нового сочинения г. Андрея Галлети». По одному этому описанию можно судить о примитивности балетных спектаклей на первых порах существования Петровского театра.

Второй период связан с деятельностью балетмейстера Франческо Моррелли. 11 июня 1782 года «Московские ведомости» сообщали о предстоящем исполнении балета «Торжество приятностей женского пола», поставленного «недавно приехавшим из чужих краев первым танцовщиком и балетмейстером г. Морелием». В том же 1782 году на сцене Петровского театра шли и другие комические балеты Морелли: «Притворная смерть Арлекина, или Обманутый Панталон», «Глухая хозяйка», «Притворная злость любви» и т. п. В числе исполнителей были итальянские танцовщики — Франческо Морелли с женой, Джузеппе Соломони, Козелли с женой.

Третий период в жизни балета Петровского театра начался в 1784 году, с передачей Маддоксу балетной школы Воспитательного дома. Вместе с учениками к Маддоксу перешли и окончившие школу зрелые актеры, в том числе вернувшиеся из петербургского театра Книппера, а также балетмейстер Воспитательного дома Козимо Морелли, брат Франческо. Отныне имена обоих балетмейстеров Морелли не сходят с афиш Петровского театра вплоть до 1796 года.

С приходом танцовщиков Воспитательного дома в Петровском театре обозначилась весьма заметная демократизация репертуара. Теперь на сцене театра ставились жизнерадостные комические балеты не только по мотивам итальянской народной комедии масок, подобно названным выше, но и на темы современного крестьянского быта. Так,

например, Гаврила Райков, бывший главный комический танцовщик театра Книппера, уже в 1783 году, сразу по возвращении в Москву, занял одно из ведущих мест в Петровском театре как исполнитель центральных ролей в бытовых комических балетах. Не случайно в первый же год его выступлений на сцене Петровского театра рекламное объявление «Московских ведомостей» особо указывало, что в балете «Деревенская простота» будет танцевать Райков. В дальнейшем здесь ставились балеты с такими выразительными названиями, как «Деревенский дурак», «Солдатский балет» (1785), «Деревенский праздник» (1786), «Мельник, или Молодой влюбленный офицер» (1787), «Цветочник», «Волынка», «Деревенская картина» (1790), «Деревенская забава» (1791), «Живописец», «Обманутый мельник» (1793), «Хитрая чепечница» (1794), «Купидоновы обманы, или Влюбленный прикащик» (1795). Такого рода комические балеты по своему содержанию и стилевым признакам были во многом близки жанру комической оперы, также весьма популярному на сцене Петровского театра. То, что наиболее демократические жанры музыкального спектакля того времени получили особую популярность именно в Петровском театре, нетрудно объяснить. Надо иметь в виду самое положение этого театра: как уже говорилось, в отличие от петербургских театров, его посещали люди средних и низших сословий, представители московской интеллигенции. Тут были и купцы, и ремесленники, и чиновники, и студенты. Такое искусство было для них ближе всего.

Четвертый, сравнительно короткий период начался в 1796 году и был связан с деятельностью приехавшего из Петербурга балетмейстера Пьетро Пинюччи, который был, кроме того, и танцовщиком на амплуа «первого гротеска». Жанр комического балета, несколько оскудевший в Петровском театре за последние годы деятельности Морелли, снова расцвел в этот период. Характерны названия постановок Пинюччи: «Два охотника», «Обманутый деревенский доктор», «Кузнец-лекарь», «Башмачник и бочар» (1796), «Садовники», «Прачки» (1797). Лучшими и наиболее долговечными комическими балетами Пинюччи были «Деревенские утренние увеселения при пробуждении солнца» (1796), «Мельник» (1797) и другие, весьма популярные у московской публики. В 1799 году Пинюччи покинул Россию.

Пятый, последний период деятельности балетной труппы, вплоть до пожара Петровского театра,[1] отмечен выдвижением на должность балетмейстера Джузеппе Соломони. Соломони вступил в труппу рядовым танцовщиком в 1782 году, одновременно с Франческо Морелли. Еще в то время, когда труппой руководил Морелли, он пробовал свои силы в ка-

[1] Петровский театр сгорел дотла 22 сентября 1805 года. См.. О. Чаянова. Театр Маддокса в Москве. 1776—1805. М., 1927.

честве постановщика балетов, но тогда эти пробы были нерегулярны. Заняв пост балетмейстера, Соломони обратился к балетам Новерра и начал переносить их на сцену Петровского театра один за другим. В 1800 году он поставил балет «Медея и Язон», в 1802 году — «Туалет Венеры», «Горации и Куриации», в 1805 — «Мщение за смерть Агамемнона». Но эти балеты, равно как и самостоятельные опыты Соломони в жанре «серьезного балета», не имели сколько-нибудь прочного успеха у московского демократического зрителя, ибо шли вразрез с утвердившимися жанровыми традициями балетных представлений на сцене Петровского театра.

Жизнь балета Петровского театра ограничена, в основном, двумя завершающими десятилетиями XVIII века. Но уже в этот сравнительно недолгий период успело наглядно заявить о себе важное отличие московского балетного театра от петербургского. Тяга «низового» московского зрителя к народной тематике определяла соответствующую направленность репертуара, популярность характерных, бытовых танцовщиков, успех постановок комедийного жанра. Свои демократические черты московский балет сохранял и в дальнейшем.

КРЕПОСТНОЙ БАЛЕТ

Русский балетный театр многообразно развивался в обеих столицах, утверждаясь на путях национальной самобытности. То был широкий, всеобъемлющий процесс. Но самобытность русского балетного искусства заявляла о себе в конце XVIII века не только на профессиональной сцене.

Навстречу этому исторически прогрессивному процессу шел и русский крепостной балетный театр. Зародившийся в помещичьих усадьбах, основанный на творчестве русской крепостной интеллигенции, он со временем достиг во многих случаях высокого уровня художественного совершенства. В условиях, когда в провинции не было постоянно действующего общедоступного театра, крепостные театры объективно служили просветительным задачам, хотя просветительство насаждалось руками помещиков-крепостников чаще всего деспотично и варварски.

Крепостной балет появился в России почти одновременно с возникновением придворного балета.

Богатые дворяне наследовали бескрайние земельные угодья, владели тысячами крестьянских «душ», над которыми обладали неограниченной властью. Многие из таких помещиков устраивали у себя самодержавное государство в миниатюре. Естественно, что и учреждение российского театра вызвало многочисленные подражания внутри поместий.

Подражания приобрели со временем широкий размах, причем наибольший подъем помещичьего крепостного театра пришелся на конец XVIII века. В крепостном театре, порожденном феодально-монархическим строем России, отразились характерные черты общественного уклада того времени.

Знатные вельможи создавали театры для демонстрации своего богатства, для утверждения своей власти и власти поддерживающей их монархии. Для помещиков средней руки, живших в глуши, театр был средством увеселения. При всем том в театре создавалась прослойка крепостной интеллигенции, много сделавшая для отечественного искусства и просвещения.

Распространенным жанром в крепостном театре был балет. Это объяснялось различными причинами. С одной стороны, пышное балетное зрелище наглядно свидетельствовало о роскоши владельца. Вельможи щеголяли тем, что могли содержать многочисленные оркестры и хоры, вымуштрованные массы кордебалета, а с ними и искусных солистов. Они похвалялись совершенством сценических эффектов, великолепием декоративной живописи, блеском костюмов. С другой стороны, балетный спектакль можно было поставить, располагая и самыми ограниченными средствами. В программу тогдашнего дворянского воспитания непременно входили бальные танцы, мало чем отличавшиеся от балетных, и сам помещик мог руководить постановкой, используя наскоро обученных дворовых людей. И если не у самого владельца театра, то у кого-нибудь из его соседей имелся собственный крепостной оркестр.

Значительную роль играли здесь и причины другого рода. Редко где по русским деревням не было девушек и парней, сызмальства знакомых с искусством народной пляски. Им, с их природной грацией, куда легче было затвердить движения «балетного танцевания», нежели заучивать ходульные тирады неуклюжих переводных комедий.

Крепостной балет существовал не только в театрах вельмож Петербурга и Москвы Сеть его расходилась по самым отдаленным местам Российской империи, прослеживалась на Украине, в Белоруссии и т. д.

Художественная и мемуарная литература конца XVIII — начала XIX века сохранила немало сведений о крепостных балетных театрах, их устройстве и порядках, о жизни и судьбах их актеров и актрис.

Устройство театров

Балетные представления крепостных актеров разыгрывались на самых различных сценических площадках. Иногда это были роскошные театры. Они не только соперничали со столичными, но и превосходили их совершенством своего устройства и оборудования. Такими являлись, например, театры графов Шереметевых, расположенные в подмосковных имениях Останкино и Кусково. Иногда, как в украинском поместье Буды, это был небольшой, но благоустроенный театр, позво-

лявший ставить относительно сложные спектакли. В харьковском имении князей Голицыных был построен цирк в виде крепости с четырьмя башнями по углам и с воротами посередине. В башнях жили цирковые актеры и «танцорки», а на арене под открытым небом, в подражание римскому Колизею, давались балетные и цирковые представления. У тех же Голицыных существовала и другая балетная сцена — природный каменный грот в парке, где были вырублены ложи для зрителей. Здесь, на лоне романтической природы, танцевали крепостные нимфы и сильфиды. Сцену во внезапно раздвигающейся горе соорудил Л. А. Нарышкин на своей даче под Петербургом, где в 1780 году был поставлен балет в честь Екатерины II. Простой манеж был наскоро приспособлен для балета у орловских помещиков Юрасовских. Наконец, использовался, как у помещика А. Т. Болотова, и обыкновенный сарай, где только занавес отделял сцену от зрителей.

Соответственно достатку помещиков создавалось и оформление балетных спектаклей. У графов Шереметевых декорации расписывал целый штат крепостных художников, а на сундуки с костюмами необычайной пышности и разнообразия была заведена подробная опись. Устройство сцены в таких театрах делало возможными любые известные в ту пору эффекты провалов и полетов, подчеркиваемые превосходной осветительной техникой. В театрах, подобно театрику в Будах, крепостные художники по собственному усмотрению расписывали задний холст и кулисы, сооружали несложные алтари и жертвенники, вокруг которых развертывались группы мифологических балетов. Совсем уже скромным было устройство театров у помещиков вроде Андрея Болотова, который сам писал декорации, в то время как его домашние шили «пастушьи платьица» для готовящейся пасторали.

Крепостные танцоры и народная пляска

Первоначально танцы крепостных были той же народной пляской. Картину подобных танцев, относящуюся к 1752 году, дает в своих воспоминаниях А. Т. Болотов, рассказывая о посещении помещичьей усадьбы в Псковской губернии:

«Музыки не были тогда такие огромные, как ныне; ежели скрипички две-три и умели играть польские и миноветы и контратанцы, так и довольно. Немногие сии инструменты можно было возить с собою в колясках, а музыкантам отправлять должность лакеев. Такого рода музыка была и у г. Сумароцкого; ее заставили тотчас после обеда играть, и господа затеяли деревенские танцы».

То, что танцы эти исполнялись крестьянами, показывает дальнейшее повествование А Т. Болотова: «Что ж касается до господ, то сии упражнялись, держа в руках то и дело подносимые рюмки, в разговорах, а как подгуляли, то захотели и они танцами повеселиться. Музыка должна

была играть то, что им было угодно, и по большей части русские плясовые песни, дабы под них плясать было можно».[1]

Порой только богатство костюмов отличало танец в господском доме от танца в поле или на деревенской улице. В такой русской пляске отличились, например, перед императрицей Елизаветой крепостные девушки графа Воронцова. И в дальнейшем, становясь уже заправскими «дансерками», танцовщицы крепостного балета бережно передавали друг другу традицию национальной пляски. Часто им было гораздо легче сделать это, чем танцовщицам городского — придворного и частного — театра. Во-первых, даже попадая в условия помещичьей «балетной школы», которая часто мало отличалась от тюрьмы, они все-таки оставались ближе к родному селу, с его песнями и плясками, чем профессиональные городские актрисы. Во-вторых, они подчас и вовсе не отрывались от этой среды, так как нередки бывали случаи, когда танцовщицы какого-либо помещика выполняли все крестьянские работы и трудились наравне с другими крепостными, отличаясь от них лишь тем, что волосы их, закрученные в папильотки, были покрыты широкополой шляпой, предохранявшей лицо от загара, а лайковые перчатки берегли руки от мозолей.[2] В третьих же, и это особенно важно, балетные артисты крепостного театра лишь в самых редких случаях имели иностранных учителей и постановщиков (обычно обе должности совмещались в одном лице); им не приходилось подделываться под стиль и манеры балетных актеров-иностранцев, как это имело место в казенном и частном театрах.

Национальные кадры балетмейстеров

Даже у Шереметева, который в разное время пользовался услугами знаменитого Ле Пика, балетмейстеров Морелли, Пинюччи, Соломони, работавших в московском театре Маддокса, и петербургского балетмейстера Антонио Чианфанелли, основную работу вели постоянные балетмейстеры и учителя из его собственных крестьян. Первым из них был танцовщик Кузьма Деулин-Сердоликов. О его ежедневной упорной работе сохранились такие документы, как, например, графский приказ, «чтоб по утрам проходил школы, а после обеда балеты со всеми, а школы прежде с мальчиками, а после с девицами». Предписывалось также «Кузьме Сердоликову танцовщиков и танцовщиц балетам учить всякий день».[3] Судя по расписаниям занятий, приказы эти неуклонно проводились в жизнь.

На подмостках крепостного театра пробовали свои силы и первые

---

[1] Жизнь и приключения Андрея Болотова. «Русская старина», 1870, т. I, приложение, стр. 204—206.

[2] См.: Н. И. Шениг. Воспоминания. «Русский архив», 1880, т. III, кн. 2, стр 305.

[3] Н. А. Елизарова. Театры Шереметевых. Изд. Останкинского дворца-музея, М., 1944, стр. 288.

русские балетмейстеры. Так, в 1795 году в шереметевском театре работал русский танцовщик Т. С. Бубликов, бывший тогда уже весьма немолодым. «За учение русского балета,— распорядился в марте этого года Шереметев,— танцмейстеру Тимофею Семеновичу Бубликову выдать 300 руб.»[1]

Уже ко временам заката крепостного театра относится воспоминание выдающегося русского танцовщика и балетмейстера А. П. Глушковского о работе у нижегородского помещика И. Д. Шепелева, имевшего балетную труппу из крепостных девушек. «Учительницею танцев у них,— писал Глушковский,— была Сунгурова, корифея С.-Петербургского театра. В праздничные дни театр был полон публикою, потому что и заводским мастерам дозволялось быть в нем».[2] Глушковский провел в этом крепостном театре несколько занятий с танцовщицами и поставил два дивертисмента.

У помещиков победнее ставили балеты и учили танцоров исключительно крепостные мастера, содержать которых было во много раз дешевле. Русские репетиторы и балетмейстеры нередко переносили свой опыт с одной крепостной сцены на другую. Так было, например, с танцовщицей Робатовской. Она обучала крепостных и ставила балеты с их участием сначала у князя Юсупова, а потом у помещика Хорвата.[3]

По воспоминаниям Г. Ф. Квитки-Основьяненко, в 1780 году в Харькове был устроен театр, где ставил балетные спектакли «отставной с.-петербургского театра д а н с е р Иваницкий». Здесь не только актерский состав, но и балетмейстер были отечественного происхождения. Квитка-Основьяненко рассказывает, что старые люди говорили ему о чудесной народной танцовщице «маляривне», то есть дочери маляра, «пленявшей всех посетителей ловкостью и легкостью в танцах».[4] Но даже имя этой девушки неизвестно. Тем не менее она входит в историю балета как одна из первых народных украинских танцовщиц.

Ценные сведения сохранились о крепостных танцовщицах, принадлежавших некоему помещику Д. И. Ш., владельцу украинского села Буды. По словам князя П. И. Шаликова, помещик имел посредственное состояние, но обладал «сокровищами — редкими, бесценными». Сокровищами этими были его актеры.

Описывая балет «Венера и Адонис», который, по обычаю того времени, повторял в пантомимах и танцах содержание только что прослушанной оперы, Шаликов сообщал:

---

[1] Н. А. Е л и з а р о в а. Театры Шереметевых, стр. 287.

[2] А. П. Г л у ш к о в с к и й. Воспоминания балетмейстера. «Искусство», Л.—М., 1940, стр. 133.

[3] Т. Д ы н н и к. Крепостной театр. Изд-во «Academia», М.—Л., 1933, стр. 116.

[4] Г. Ф. К в и т к а (О с н о в ь я н е н к о). История театра в Харькове. «Харьковский иллюстрированный театральный альманах», 1900, стр. 3.

«Живописные Терпсихорины группы, которых выразительные положения, обороты, взоры, картины изъясняют вам самым красноречивым образом историю действия их; солисты, подобные молнии быстротою ног своих, за которыми глаза ваши не успевают следовать, изображающие каждым движением рук, лица различные страсти души и сердца со всеми их оттенками; богатая одежда; прекрасные декорации; превосходный оркестр — все, все изумит, обворожит вас».

Едва ли одно только желание польстить гостеприимному хозяину диктовало Шаликову такие знаменательные слова: «Древняя наша столица — одна из богатейших в свете — никогда не имела такого балета». Вполне вероятно, что выступления иных равнодушных гастролеров казались русским зрителям куда менее интересными, чем выразительные танцы крепостных танцовщиц.

По словам Шаликова, в труппе Д. И. Ш. были одни танцовщицы. Они исполняли и мужские роли, что дало Шаликову возможность сравнивать их с лучшим танцовщиком Франции того времени Огюстом Вестрисом. Шаликов перечислял имена крестьянок-балерин: Маренкова, Дроздова, Касаковская, Кодинцова. Особый его восторг вызвала танцовщица Полянская, которая «под громкие, отрывистые песни, аккомпанируемые оркестром, исполняла в алой одежде цыганский танец с неописанной прелестью».[1]

Национальный репертуар

Русские исполнители и постановщики успешно осваивали модные балетные жанры XVIII века, будь то пантомимные драматические балеты или дивертисментные комедийные. Вместе с тем они вносили много нового, своего в традиционный репертуар. На крепостной балетной сцене рождались самобытные русские танцевальные произведения. Правда, чаще всего возникали не развернутые самостоятельные спектакли, а отдельные номера или интермедии, входившие в оперы на русские сюжеты.

Обратимся для примера к шереметевскому театру, история которого наиболее хорошо документирована и изучена.[2]

В 1795 году Н. П. Шереметев отдал приказ дирижеру и руководителю своего оркестра С. А. Дегтяреву учить крепостных девушек петь под гусли. Тогда же он пригласил Т. С. Бубликова учить танцовщиков русскому балету. Это было продиктовано необходимостью иметь подготовленных исполнителей в танцах и балетах на русские темы.

В том же 1795 году в театре Шереметевых была поставлена комедия А. Д. Копьева «Обращенный мизантроп, или Лебедянская ярмонка». Она шла с музыкальным сопровождением и завершалась большим ба-

---

[1] Кн. П. Шаликов. Путешествие в Малороссию. М., 1803, стр. 76—80.
[2] См.: Н. А. Елизарова. Театры Шереметевых.

летом, тщательно срепетированным, о чем свидетельствует сохранившееся расписание занятий танцовщиков.

Программа этого балета гласит: «Открывающийся занавес представляет лагерь графа, оставленный по окончании пятого действия. Возвращающийся с ученья полк после смотру входит церемониальным маршем с распущенными знаменами в лагерь, внутри которого видна палатка графская с раскрытою полою, и возле ее бекет,[1] при знаменах, поставив которой, полк входит в кулисы, палатки представляющие; при восходящей луне бьют зорю; лагерь освещается разноцветными фонарями, так же и ставка графская. Пляски цыганок и полковых мальчиков, так же всякого рода ярмоночные увеселения занимают середину балета, праздник графом данной в лагере изображающего; наконец, театр освещается дневным светом, расступившая фигура балета уступает место полку, внутри театра построенному к утренней зоре, которая оканчивает балет».[2]

Специально для спектакля были сшиты русские костюмы — телогреи, кафтаны, шугаи и проч.

Шедшая на сцене шереметевского театра опера И. А. Козловского «Взятие Измаила» заканчивалась балетом «побежденных и победителей», то есть турок и русских, причем в описи костюмов этого спектакля значатся душегрейки, куртки, кафтаны и другая русская одежда.

Таким образом, русская национальная тема достаточно широко утверждалась в крепостных балетных театрах XVIII века. Самый характер представления был здесь гораздо более самобытен, нежели на придворной и частной сценах столиц. Не только балетмейстеры, педагоги и исполнители, но и самый репертуар был в своей значительной части отечественным, национальным.

Балетная труппа Шереметевых

Балетная труппа графов Шереметевых не знала равных себе среди крепостных театров. Она могла соперничать и с любым столичным театром. Ее актеры с детства обучались своей сложной профессии. Для этого их очень рано отбирали от родителей и воспитывали в строжайшем режиме.

Лучшей танцовщицей шереметевского балета была Татьяна Шлыкова-Гранатова, второй — Мавра Урузова-Бирюзова.[3] Среди остальных, числившихся фигурантками, выделялись Авдотья Аметистова, Матрена Жемчугова, Арина Хрусталева, Прасковья Ситова, Екатерина Востротина, Алена Козакова. Из танцовщиков первые роли исполнял Василий Воробьев, вторые — Кузьма Деулин-Сердоликов и Николай Мраморов.

---

[1] *Бекет* — пикет, караул.

[2] Русская комедия и комическая опера XVIII века, стр. 533.

[3] Большинству актрис и актеров своего театра Шереметев давал прозвища-псевдонимы по названиям минералов и драгоценных камней.

К фигурантам были причислены Иван Яшмов, Роман Пешников, Андрей Кремнев, Яков Пешников, Алексей Арнаутов и др.

Т. В. Шлыкова-Гранатова

Судьба Татьяны Васильевны Шлыковой-Гранатовой (1773—1863) может считаться счастливой сравнительно с горькой участью большинства крепостных актеров. Почти всю свою жизнь Шлыкова провела в доме Шереметевых на привилегированном положении и скончалась в глубокой старости, окруженная почетом. Этим она была обязана своей дружбе с крепостной актрисой Прасковьей Ковалевой-Жемчуговой. В свое время романтический брак графа Н. П. Шереметева и крепостной «актерки» Параши Жемчуговой возмутил все дворянское общество России. Жемчугова рано умерла, и в память о ней Шереметев приказал окружить заботой Гранатову — «содержать ее в доме и иметь все возможное о ней и ее спокойствии попечение и ничем не нарушать ее мирное пребывание».[1]

Но если Татьяне Шлыковой и не пришлось испытывать тех бедствий, которым так часто подвергались крепостные актеры, то ее творческая жизнь не была благополучной. Взятая с малых лет в домашнюю театральную школу Шереметевых, Шлыкова получила там воспитание, ничем по сути дела не отличавшееся от воспитания дворянских детей, а многим и превосходившее его. Французский и итальянский языки, пение, музыка легко усваивались способной девочкой, но ярче всего ее талант проявился в танцах. Именно потому Шлыкова, нередко выступавшая также в комедиях и операх, числилась в актерских списках танцовщицей. В обширном балетном репертуаре шереметевского театра она исполняла самые различные роли, от партий во всевозможных дивертисментных па де де и па де труа до комедийных ролей вроде роли Аннеты в балете «Аннета и Любен» или трудных пантомимных ролей в «серьезных балетах» — царевны Креузы в «Медее и Язоне», королевны в «Инесе де Кастро» и т. д. «Благопристойность вида и девическою стыдливостью удерживаемое прискорбие управляли движениями уничиженной королевской дочери и делали ее на сцене очень интересною»,— описывал современник Шлыкову в этой роли.[2]

Судя по репертуару Татьяны Шлыковой, а также по ее портрету, написанному крепостным художником Николаем Аргуновым, она исполняла, главным образом, роли совсем юных девушек. Худенькая, прямая, с хорошо посаженной маленькой головой, с умными выразительными глазами, Шлыкова одинаково отличалась и в игровых, и в танцевальных эпизодах.

Сценический путь Татьяны Шлыковой оказался недолог. Правда,

---

[1] Н. А. Елизарова. Театры Шереметевых, стр. 310.

[2] «Российский магазин», ч. 1, 1792, стр. 508.

она начала выступать еще совсем маленькой девочкой и уже в 1785 году танцевала перед Екатериной II, удостоившись «высочайших» похвал. Но к 1800 году спектакли шереметевского театра почти прекратились, и с тех пор Шлыкова была вынуждена вести томительную жизнь приживалки в барском доме. До последних дней она сохранила горячую любовь к своему искусству. По воспоминаниям внука Н. П. Шереметева, она уже в глубокой старости любила присутствовать на уроках танцев, которые давал молодому графу знаменитый Огюст Пуаро, и хорошо помнила все балетные термины. «Татьяна Васильевна до самой старости любила говорить о танцевальном искусстве. Раз даже показала она, как надобно становиться на кончики пальцев, и уверяла, что это вовсе не трудно».[1] Это любопытное свидетельство о том, что русские крепостные танцовщицы еще в конце XVIII века пользовались пальцевой техникой классического танца, однако, требует дополнительных подтверждений.

Положение крепостных танцовщиков

Гораздо печальнее, порой трагично складывались судьбы большинства других крепостных танцовщиков, как шереметевских, так и принадлежавших другим помещикам. В любом случае эти танцовщики были куда бесправнее, чем вольные актеры казенных и частных театров. Особенно тяжело приходилось крепостным актрисам. Многие шереметевские танцовщицы, имевшие роскошные уборные с зеркалами во всю стену, умирали от туберкулеза, так как жили взаперти, в сырых, плохо проветривавшихся помещениях, а выпускали их на воздух изредка и под строжайшим надзором. Помимо того, крепостные танцовщицы нередко вынуждены были участвовать в скабрезных зрелищах, придуманных их развращенными господами. Так обстояло дело, например, в домашнем театре князя Н. Б. Юсупова в Москве:

«Великим постом, когда прекращались представления на императорских театрах, Юсупов приглашал к себе закадычных друзей и приятелей на представление своего крепостного кор-де-балета. Танцовщицы, когда Юсупов давал известный знак, спускали моментально свои костюмы и являлись перед зрителями в природном виде, что приводило в восторг стариков, любителей всего изящного».[2]

История сохранила мало имен крепостных балетных танцоров, хотя существовало поистине несметное количество помещичьих театров в Петербурге, в Москве и в имениях, расположенных в самых разных губерниях и уездах.

Имена крепостных танцоров запоминались обычно лишь в связи

---

[1] С. Д. Шереметев. Татьяна Васильевна Шлыкова. Спб., 1889, стр. 13.

[2] И. А. Арсеньев. Слово живое о неживых. «Исторический вестник», 1887, т. XXVII, стр. 76—77.

с каким-нибудь чрезвычайным происшествием Так, например, сохранилось имя Нины Тиняковой, крепостной танцовщицы помещиков Юрасовских. За ошибку во время представления ее прямо на сцене ударил хлыстом балетмейстер-итальянец Санти. Защищаясь, девушка сильным ударом ноги сломала ему ребро и, переодевшись, бежала из барского поместья.[1]

Немалое количество подобных происшествий связано и с жизнью балетной труппы графа С. М. Каменского, крупного помещика, грубого самодура. Для своего театра в Орле граф Каменский скупал танцовщиков, что называется, оптом и в розницу. Так, например, в 1816 году он приобрел пятнадцать крепостных «душ» у харьковского антрепренера И. Ф. Штейна. «Свою балетную труппу, составленную из пятнадцати крепостных «парубков и дивчат»,— рассказывает историк харьковского театра Н. И. Черняев,— Штейн незадолго до приезда Щепкина в Харьков, летом 1816-го г., возил на Коренную ярмарку и там продал за 3000 руб. графу Каменскому, державшему в Орле городской театр, на котором давались блистательные оперы, трагедии, комедии, балеты, и все в большом достоинстве»[2] У помещика Офросимова граф Каменский купил девочку Кравченкову. Эта девочка хорошо танцевала качучу, и за нее и ее родителей, одаренных актеров, была отдана деревня в двести пятьдесят «душ».[3] Трагикомической фигурой предстает в описании графа М. Д. Бутурлина танцовщик-великан Васильев из той же труппы графа Каменского. Когда Васильев «в телесно-цветном трико, с плохо бритою бородою» пускался «в грациозности и позы» и «совершал прыжки, называемые антреша, голова его уходила почти в облака сцены».[4]

Именно театр развратного графа Каменского, дикий произвол «просвещенного мецената», ужасающее бесправие его крепостных актеров отражены в гневных антикрепостнических произведениях русской литературы XIX века — в повести Герцена «Сорока-воровка» (1846) и в повести Лескова «Тупейный художник» (1883). Но и в период существования крепостных театров их владельцы подвергались острым сатирическим нападкам писателей-современников. Тщеславного невежду помещика Транжирина вывел А. А Шаховской в комедии «Полубарские затеи, или Домашний театр» (1808). Транжирин в комедии, как многие помещики-самодуры в жизни, хвастал тем, что название поставленного в его театре балета — «Любовное похождение Марса и Венеры и прочих

---

[1] Кн А Л. Голицын. Из прошлого. Материалы для истории крепостных помещичьих театров в Орловской губернии. Орел, 1901, стр 10—12

[2] Н Ч[ерняев]. Старинный харьковский театр «Древняя и новая Россия», 1881, февраль, стр. 229

[3] «Русская старина», 1899, т 97 январь, стр 16

[4] Гр М Д Бутурлин. Театр графа Каменского в Орле в 1827 и 1828 годах. «Русский архив», 1869, стр. 1709.

богов, полубогов и нимф, или Любовь, любовью увенчанная» — «на четверке не упишешь» и что его хромой балетмейстер (так как он, «танцевавши черта, ногу сломал») на другой ноге вертится, «что твой волчок». Комедия кончается тем, что театр Транжирина разваливался в буквальном и переносном смысле этого слова.

Комедия Шаховского получила широкий общественный резонанс и вызвала ряд откликов-подражаний в различных формах и жанрах.

Три года спустя после ее появления московский «Журнал драматической» напечатал памфлет «Новые полубарские затеи», где высмеивался спектакль подобного же рода.

«Это все мои дворовые ребята!» — хвастливо восклицал помещик-театрал, указывая на исполнителей балета «Амур и Психея».

Изображая «игры, радости и смехи», крепостные актеры, как сообщал «Журнал драматической», «смиренно качались на веревках, будучи привязаны поперек к довольно невысокому потолку... Рослой Амур и дородная Психея, ободряемые всеобщим рукоплесканием, продолжали свой антр-ша и вправо и влево и наконец прыгнули так высоко, что никак не могли не задеть головами двух маленьких Радостей; Радости потеряли равновесие, начали кружиться на веревках и зацепили Смех; Смех то же сделал с Играми; головы тех и других невольно чокались одна об другую; Любовь и Жизнь теряют присутствие духа и останавливаются, как окаменелые; ребята поднимают ужасной вопль; — смех переселяется в партер, и сцена закрывается!!»[1]

Конец крепостного балета

К началу XIX века, с постепенным разложением крепостничества, когда стали разоряться или переходить к более скромному образу жизни российские магнаты, крепостной театр оказался не нужен как реклама богатства и слишком дорог как забава. Тогда крепостные актеры сделались выгодной статьей дохода, и даже весьма состоятельные помещики, как, например, Волконские, отпускали своих актеров работать в профессиональные театры, заставляя их за это платить оброк. Многие же, как Столыпины, просто торговали ими.

Так, в 1800 году дирекция петербургских театров взяла на казенную сцену у наследников графа С. Г. Зорича, временщика Екатерины II, группу танцовщиков его крепостного театра в городе Шклове. Командированный в Шклов балетмейстер Иван Вальберх отобрал там восемь «тансеров» и шесть «тансерок», среди которых вскоре приобрела известность одаренная Катерина Азаревичева. Но, попав на императорскую сцену, они по-прежнему оставались крепостными. Дважды, в 1812 и в 1821 годах, наследники Зорича напоминали театральной дирекции

---

[1] А. К—в. Новые полубарские затеи. «Журнал драматической», 1811, ч. 1, № 1, стр. 235—236.

о своем праве владеть крепостными императорскими актерами, хотя к 1821 году некоторые уже умерли, а остальные выслужили пенсию.[1]

В 1805 году и помещик И. А. Загряжский повез своих крепостных танцовщиков в столицу, надеясь с выгодой для себя передать их частному антрепренеру. 31 декабря 1805 года С. П. Жихарев записывал в своем «Дневнике студента», что Загряжский «привез собственную свою балетную труппу и чрез балетмейстера своего, итальянца Стеллато, уже поладил с будущим антрепренером Александром Муромцевым насчет определения своих танцоров к немецкому театру за известную плату, с тем условием, чтоб первая его танцовщица, Наташа, и славный прыгун, Иваницын, отпущенные на волю, получали особое жалованье».[2]

В 1806 году дирекция московских театров купила большую группу крепостных актеров и музыкантов у помещика А. Е. Столыпина. Среди них было тридцать шесть танцовщиков и танцовщиц.[3] Тогда же в собственность московской дирекции перешли и танцовщики графини Головкиной, подаренные ею Московскому воспитательному дому.

Со временем предложения «продавцов» начали превышать спрос «покупателей». Труппа императорского балета располагала зрелыми, профессионально подготовленными исполнителями, ее штаты были достаточно хорошо укомплектованы, а разоряющиеся помещики все чаще стремились сбыть с рук свою танцующую собственность, да и нажиться на продаже. И когда, например, престарелый камергер Г. П. Ржевский в конце 1823 года привез в Москву танцовщиков из своих рязанских поместий, продать их оказалось не так-то уже легко, хотя в труппе имелись подлинные мастера.

3 января 1824 года московский почт-директор А. Я. Булгаков писал брату: «Вчера на итальянском театре плясали верноподданные чудака старого камергера Ржевского. . . Ожидали чего-нибудь скверного, но оказалось совсем не плохо. Вероятно, эти несчастные девушки действительно обладают склонностью к танцам, так как у них не было другого учителя, кроме их хозяина и властелина. Он на эти фарсы пробухал 4000 душ и теперь танцовщиц своих хочет (извини за выражение) продать дирекции по 1000 р. штуку и, право, это за ничто». И однако в следующем своем письме Булгаков сообщал, что «Ржевского танцовщицы не идут что-то с рук. Кокошкин их хвалит, говорит, что полезное было бы приобретение для дирекции, но прибавляет всемирный куплет: денег нет».[4]

---

[1] См.· Н. В Дризеи. К истории крепостного театра. Шкловский балет. «Столица и усадьба», 1914, № 12, июль, стр 10, 11.

[2] С. П. Жихарев Записки современника. Изд-во Академии наук СССР, М.—Л , 1955, стр. 149

[3] В. П. Погожев Столетние организации императорских московских театров, кн. 1, вып. 1. Спб , 1906, стр. 98 и сл.

[4] «Русский архив», 1901, № 5, стр. 27, 31 (подлинник частично по-французски).

Как утверждал в своей специальной работе Н. В. Дризен, директор московских театров Ф. Ф. Кокошкин купил у Ржевского двадцать одну танцовщицу лишь в 1829 году, то есть через несколько лет после открытия московского Большого театра. «По отзыву Ф. Ф. Кокошкина,— писал Дризен,— несколько танцовщиц образовали прекрасных солисток и актрис», остальные же составили «необходимый» для сцены Петровского театра «очень хороший corps de ballet».[1] Сведения эти неточны. П. А. Вяземский уже в мае 1824 года извещал А. И. Тургенева, что «дирекция театральная русская купила калмыцкий балет Ржевского».[2] А «Московские ведомости» сообщили вслед за тем, что 27 июня на казенной сцене пойдет «разнохарактерный дивертисман, в коем будут танцевать в первый раз вновь приобретенные дирекциею имп. моск. театра танцовщицы, девицы: Д. Ситникова, Харламова и Михайлова б. втроем (па де труа), соч. г. Глушковского». По другому сообщению той же газеты, на 15 июля назначался «дивертисман, в коем будут танцевать вновь приобретенные дирек. имп. моск. театра танцовщицы дев. Данилова в первый раз соло с шалью, девицы Виноградова и Ситникова вдвоем с венками па-де-де, дев. Михайлова и Харламова вдвоем па-де-де; кордебалет и финал составлен из оных же вновь приобретенных танцовщиц». Дальнейшие объявления показывают, что танцовщицы из труппы Ржевского прочно вошли в репертуар московской казенной сцены. Назавтра, 16 июля, танцевали: «. . .девицы Кузьмина, Михайлова м. и Кондратьева втроем (pas de troit); дев. Харламова и Михайлова б. вдвоем с тамбуринами, дев. Виноградова и Кондратьева матлот» и т. д. Среди новых танцовщиц московской сцены особенно выделилась талантливая Ирина Харламова. «Между нашими танцовщицами отличалась силою и верностию танцев г-жа Харламова»,— писал в 1828 году С. Т. Аксаков.[3]

Как бы то ни было, продать своих танцовщиц в казну Ржевскому стоило немалых усилий. История распродажи его балетной труппы чрезвычайно характерна для поры упадка крепостного театра.

Множество примеров подобного рода и имел в виду Грибоедов, когда упоминал в комедии «Горе от ума» о горькой участи крепостных актеров и, в частности, крепостных танцовщиков:

Или вон тот еще, который для затей
На крепостной балет согнал на многих фурах
От матерей, отцов отторженных детей?!
Сам погружен умом в Зефирах и в Амурах,
Заставил всю Москву дивиться их красе!
Но должников не согласил к отсрочке:
Амуры и Зефиры все
Распроданы по одиночке!!!

---

[1] Н. В. Дризен. Материалы к истории русского театра, стр. 226.
[2] «Остафьевский архив князей Вяземских», т. III. Спб., 1899, стр. 44.
[3] С. Т. Аксаков. Собр. соч., т. III. Гослитиздат, М., 1956, стр. 437.

В первой четверти XIX века крепостной театр сошел на нет.

Пушкин писал в 1833 году: «Роговая музыка не гремит в рощах Свирлова и Останкина; плошки и цветные фонари не освещают английских дорожек, ныне заросших травою, а бывало уставленных миртовыми и померанцевыми деревьями. Пыльные кулисы домашнего театра тлеют в зале. . .»

В истории русского сценического искусства, и в частности балета, существование крепостного театра оставило заметный след. Во времена раболепства правящих кругов перед иностранщиной, для насаждения которой балет являлся не менее благодатной почвой, чем и всякие другие виды сценических искусств, крепостной балетный театр, часто помимо воли его владельцев, в силу самих условий его существования, сохранял особую близость к мотивам народного творчества. Это находило свое выражение и в широкой театрализации русской пляски, и в постановке спектаклей на русские темы, и особенно в характере и стиле исполнительства, которое неизменно отличалось живой и глубокой национальной самобытностью.

* * *

В течение XVII—XVIII веков русский балет прошел большой и сложный путь формирования, стремясь определиться как самостоятельный жанр театрального зрелища, независимый от оперы или драмы.

Являясь по преимуществу придворным искусством, ориентируясь в вопросах репертуара и исполнительского стиля на вкусы дворянской публики, русский балет тем не менее сохраняет отдельные самобытные качества и черты, которые обособливают его от западноевропейского балета. Национальные особенности русского балета больше всего сказываются в интермедиях и дивертисментах, входящих в представления русской комедии и комической оперы. Искусство народной пляски постоянно влияет на исполнительскую манеру русских танцовщиков.

Помимо частных и казенных балетных трупп Петербурга и Москвы, по всей стране существовала разветвленная сеть крепостных театров, нередко соревновавшихся со столичными. Здесь также росли национальные кадры танцовщиков, балетмейстеров, живописцев.

Будущее русского балета обеспечивалось и солидной организацией балетного образования, постоянным воспитанием молодых артистических сил.

К исходу XVIII века русский балет занял позиции, способствовавшие его дальнейшему совершенствованию и росту. А на рубеже XVIII—XIX веков в нем появились уже такие хореографы и танцовщики, чьи имена прославились в русской и мировой истории балетного театра.

НА РУБЕЖЕ ДВУХ СТОЛЕТИЙ

В конце XVIII — начале XIX века русский театр обслуживал уже гораздо более широкие круги зрителей, чем при своем возникновении.

В Москве постоянным публичным театром был Петровский театр, открывшийся еще в 1780 году; в 1783 году произошло окончательное размежевание петербургских театров на публичные и придворные (первый русский профессиональный публичный театр возник в Петербурге в 1756 году); существовал ряд провинциальных и общедоступных крепостных театров В репертуар большинства из них входили и драма, и опера, и балет.

Рубеж двух столетий был временем дальнейшего развития русского хореографического искусства. На балетной сцене появились крупные, самобытно одаренные мастера, которых уже не удовлетворяло подражание Западу. Стремясь воплотить идеи своего времени с помощью присущих хореографии выразительных средств, эти мастера развивали старые формы, искали и создавали новые За русским балетным театром справедливо закреплялась слава одного из лучших балетных театров мира.

Развитие искусств было тесно связано с историческим развитием общественной жизни, с противоречиями той эпохи, когда все более от-

четливо обнаруживалась неустойчивость феодально-крепостнического строя России. На передовые круги русской дворянской интеллигенции сильно повлияли события французской буржуазной революции. Постепенно зрело недовольство самодержавным режимом. Прогрессивная дворянская интеллигенция сочувствовала идеям, подготовившим низвержение королевского трона во Франции. Однако эти идеи были грубо попраны в наполеоновской империи; наполеоновская армия перестала служить защите своего отечества и революции, превратилась в орудие порабощения других стран.

Ненависть к завоевательной политике наполеоновской Франции вызвала рост патриотического самосознания всего русского народа. Этому сопутствовал и подъем науки, литературы, искусства в России. Важнейший этап развития передовой русской культуры был связан с основными историческими событиями эпохи — Отечественной войной 1812 года и движением декабристов.

Патриотические и свободолюбивые идеи, по-разному выраженные в литературе того времени, по-разному выявлялись и в различных сценических искусствах.

В русской драме порой звучали мотивы критики самодержавия, облеченные обычно в форму исторических соответствий, намеков и иносказаний. Русская комическая опера высмеивала помещиков-крепостников, противопоставляя им благородство натуры и нравственную чистоту крепостных крестьян. Русский балет не поднимался до таких демократических выступлений, однако национально-патриотическая тема прочно утверждалась и в его спектаклях.

Лучшие деятели русского балетного театра начала XIX века проявляли интерес к подвигам национальных героев и к жизни простых людей, воплощали подобные темы в традициях фольклора и с использованием фольклорных выразительных средств. Такие спектакли часто появлялись тогда на сценах Москвы, Петербурга и провинции.

Балетные сцены в опере и драме

Общность исторической обстановки не устраняла своеобразия в судьбе разных сценических жанров, как тесно ни сплетались они тогда в пределах одного спектакля. Напротив, по мере развития русского театрального искусства каждый жанр все более отчетливо самоопределялся. Это зависело от места и значения того или иного жанра в общей системе сценических искусств той поры.

В народном искусстве песня и пляска связаны неразделимо. Повышенный интерес к национальному искусству в эпоху Отечественной войны вызвал воспроизведение его характерных особенностей на сцене. В лучшие комические оперы конца XVIII века всегда органично входила пляска. В спектаклях начала XIX века она уже часто занимала ведущее место. Танец входил в оперу и драму. В балетах танцовщики разговари-

вали и пели. Жанры драматически-разговорного, вокального и хореографического искусств соединялись синтетически.

В 1800 году на московской сцене была поставлена, как сообщала афиша, «нигде и никогда еще не игранная, вновь сочиненная опера «Старинные святки» в 3 действиях, с приличными по содержанию оной хорами и балетами; музыка сочинения капельмейстера Блимá, декорации живописца Валезини, балеты балетмейстера Соломони».[1] Эта опера, в которой диалог и пляска занимали не меньше места, чем пение, пользовалась большим успехом и долго не сходила со сцены.

Множество танцев входило в оперу «Днепровская русалка» Первые ее две части, написанные венским композитором Ф. Кауэром, были поставлены в Петербурге в сезон 1803/04 года по новому либретто Н. С. Краснопольского с дополнительными музыкальными номерами С. И. Давыдова и К. А. Кавоса. Шумный успех «Днепровской русалки» вызвал не только перенос постановки на московскую сцену, но и создание третьей и четвертой частей с музыкой С. И. Давыдова. Обновленная, дополненная и переименованная опера (ее первоначальное название «Donauweibchen») прочно утвердилась на русской сцене.[2] «Вестник Европы» писал о ней как о восхитительном представлении, в котором поэзия, пантомима, зодчество, живопись, музыка и танцевальное искусство соединяются для удовольствия любителей изящности».[3] На петербургской сцене «Днепровская русалка» шла последний раз в начале пятидесятых годов, а на провинциальной исполнялась и позднее.

В 1806 году была поставлена опера «Илья-богатырь» на либретто И. А. Крылова, с музыкой К. А. Кавоса. Сюда также входили большие балетные эпизоды, сочиненные И. И. Вальберхом. Они двигали вперед развитие действия наравне с вокальными номерами. Так, например, на сцене происходило состязание богатырей: надо было поднять одной рукой пятнадцативедерную чашу и выпить одним духом Ремарка указывает: «В это время богатыри составляют маленький балет и примериваются поодиночке поднять чашу». В волшебном кусте показывалась спящая зачарованная княжна Всемила. Ее окружало «множество девушек, составляющих группы, из которых многие зачинают балет». Волшебница Зломека обольщала шута Таропа: «Во время сего хора начинается балет, который продолжается после, с самою роскошною музыкою; женщины стараются пленить Таропа».[4]

---

[1] «Московские ведомости», 1800, № 9, 1 февраля, стр. 221.

[2] Подробнее см.: А. С. Рабинович. Русская опера до Глинки. Музгиз, Л., 1948, стр. 133 и сл.; П. В. Грачев. С. И. Давыдов. В сб. «Очерки по истории русской музыки». Под ред. М. С. Друскина и Ю. В. Келдыша. Музгиз, Л., 1956, стр. 266—267.

[3] «Вестник Европы», 1810, № 4, февраль, стр. 316.

[4] И. А. Крылов. Полн. собр. соч., т. II. Гослитиздат, М., 1946, стр. 501, 506, 538.

Балет органично входил в действие «Ильи-богатыря» и сходных с ним сценических произведений. Это уже во многом подготовляло появление действенных танцевальных сцен в операх М. И. Глинки.

Что же касалось трагедийного жанра драматической сцены, то в пору господства ортодоксальных форм классицизма балет развиваться здесь не мог. Правда, трагедия Я. Б. Княжнина «Титово милосердие» (1785) включала в себя многочисленные хоры и балет, «представляющий радость римлян и усердие их к Титу». Но это исключение из общего правила объяснялось во многом тем обстоятельством, что Княжнин свободно развивал некоторые сюжетные и композиционные мотивы оперы-трагедии Метастазио, поставленной на русской сцене еще в 1742 году.

Позднее, в начале XIX века, когда обозначились признаки распада классицизма, трагедия чаще превращалась в пышное обстановочное зрелище с шествием, танцами и т. п. Так, петербургская постановка «Фингала» В. А. Озерова (1805) включала развернутые балетные сцены, сочиненные первым крупным русским балетмейстером И. И. Вальберхом на музыку И. А. Козловского. В спектаклях такого типа постепенно накапливались элементы романтического стиля.

Синтетичность спектаклей обычно требовала от актеров оперы и драмы умения танцевать. Вплоть до 1836 года, когда труппа была разделена на драматическую и оперно-балетную, грани между драмой, оперой и балетом были зыбкими, а специализация исполнителей — весьма относительной. Афиши начала века прямо свидетельствуют об этом.

Знаменитая трагическая актриса Екатерина Семенова 31 января 1812 года исполняла на московской сцене роль Аменаиды в трагедии «Танкред». Затем, как гласила афиша, шла комическая опера «Филаткина свадьба», «с принадлежащими к ней плясками, составленными из воспитанниц Театральной школы, в коих г-жа Семенова и г-жа Борисова будут плясать новую русскую пляску, сочинения г. Аблеца, под песню: Я по цветикам ходила, по лазоревым гуляла».[1]

Известные комики драматической сцены Сосницкий, Дюр, Живокини и другие нередко плясали в дивертисментах.

То же самое можно сказать и об оперных певцах. В 1811 году «Журнал драматической» утверждал: «Танцы для оперной актрисы совершенная необходимость».[2] И действительно, не только певица Елизавета Сандунова, прославившаяся на рубеже XVIII—XIX веков, плясала, как тогда было принято говорить, по-русски и по-цыгански в опере и шедшем после оперы балете, но и соперница Сандуновой, французская оперная певица Филлис-Андриё плясала «по-русски» на сцене французского театра в Петербурге и на гастролях в Москве.

---

[1] «Московские ведомости», 1812, № 9, 31 января, афиша

[2] «Журнал драматической», 1811, ч. 1, № 1, стр 203.

И балетные актеры, в свой черед, исполняли роли драматического и оперного репертуара. Выдающаяся танцовщица Е. И. Колосова в 1802 году играла Эйлалию в драме Коцебу «Ненависть к людям и раскаяние»,[1] в 1809 году — Розу в опере композитора Изуара «Два слова, или Ночь в лесу»,[2] в 1811 году — Лукерью в комедии И. А. Крылова «Урок дочкам» [3] и т. д.

Особое место в театральном репертуаре начала века занимали дивертисменты и интермедии на народные темы. В обстановке патриотического подъема 1800—1810-х годов они снискали себе, как будет показано дальше, совершенно исключительную популярность на русской сцене.

Этот смешанный жанр происходил от русской комической оперы и включал в себя разговорный диалог, пение, пляску. В основу дивертисмента обычно брали какой-нибудь незамысловатый сюжет, чаще всего связанный с русским народным праздником, поверьем, исторической былью или современным событием. Вокруг такого сюжета и разворачивалось сценическое действие. Сюда входили разнообразные арии и народные песни, а также балетные танцы и «пляски на голос русских песен», причем наиболее популярные переходили из одного дивертисмента в другой. Хореография здесь уже занимала центральное, главенствующее положение. Поэтому сценаристами и постановщиками таких спектаклей, как правило, были балетмейстеры.

Место хореографии в ряду других сценических искусств того времени определялось, разумеется, не только той вспомогательной ролью, которую она выполняла, создавая более или менее развернутые танцевальные эпизоды в оперных и драматических постановках, в спектаклях смешанного жанра.

На русской сцене полноправно жил и развивался жанр многоактного (и одноактного) балетного спектакля. Он сложился в основных чертах еще на протяжении минувшего столетия, и его дальнейшие судьбы будут прослежены ниже.

Композиторы в балете

Музыку многоактных и одноактных балетов создавали лучшие композиторы того времени.

Одним из первых русских балетных композиторов был Алексей Николаевич Титов (1769—1827). Будучи гвардейским офицером, он занимался музыкой в порядке «любительском», но, впрочем, оказался весьма плодовитым и написал большое количество пестрых и неравноценных произведений инструментального и вокального характера, а также несколько опер и балетов. Ему при-

---

[1] См. запись от 16 сентября 1802 года в «Театральных журналах» А. В. Каратыгина. ИРЛИ, ф. 526, тетр. 3, л. 12.

[2] Там же, запись от 22 сентября 1809 года, тетр. 10, л. 9.

[3] «Вестник Европы», 1811, № 3, февраль, стр. 220.

надлежала, в частности, музыка балета «Бланка, или Брак из отомщения» (1803), шедшего в постановке И. И. Вальберха.

Значительно одареннее был младший современник А. Н. Титова — Степан Иванович Давыдов (1777—1825). Композитор и дирижер, он исполнял обязанности «директора музыки» (то есть музыкального руководителя) московской сцены. «У Давыдова впервые народный элемент в музыке не ограничивается набором простых цитат: он и сам иногда сочиняет мелодические отрезки в народном стиле, а кроме того,— что еще важнее,— эмоциональная окраска фольклорных эпизодов у него часто приобретает характер серьезный и даже патетический...»[1] Живое чувство народности определяло его работу над музыкой многочисленных балетов-дивертисментов: «Семик, или Гулянье в Марьиной роще» (постановка И. М. Аблеца), «1 мая, или Гулянье в Сокольниках» и «Филатка с Федорой у качелей под Новинским» (постановка А. П. Глушковского) и др. Им были написаны также партитуры ряда спектаклей И. И. Вальберха — аллегорических балетов «Гений благости» («Увенчанная благость»), «Жертвоприношение благодарности», балет «Граф Кастелли, или Преступный брат» и др.

Двадцатитрехлетним юношей, в 1798 году, приехал в Петербург композитор Катерино Ка́вос (1775—1842), сын венецианского хореографа Альберто Ка̀воса, и провел здесь всю свою творческую жизнь. В истории русского музыкального театра доглинкинской поры ему принадлежит видное место. Среди балетных произведений Кавоса выделяются «Сандрильона», поставленная И. И. Вальберхом, и ряд балетов, созданных в содружестве с Дидло: «Зефир и Флора», «Амур и Психея», «Приключение Генриха IV на охоте», «Ацис и Галатея», «Роланд и Моргана», «Рауль де Креки», «Кавказский пленник» и др.

«Самое примечательное в балетной музыке Кавоса,— писал А. С. Рабинович,— ее детальнейшая согласованность со сценарием. С присущей ему скромностью композитор охотно шел на превращение своей музыки в служанку танца или — поскольку речь идет о балетах Дидло — в служанку пантомимы... Музыка шествий и танцев, а в особенности пантомимных сцен, когда ее просматриваешь, имея под рукой либретто, чрезвычайно интересна и намного обогащает наши представления об одной из блистательнейших глав истории русского балета».[2]

Значительную часть своей творческой жизни провел в Петербурге и другой композитор-итальянец, Фердинанд Антонолини; в Петербурге, в 1824 году, он и скончался. На его музыку были поставлены пантомимный балет Вальберха «Камилла, или Подземелье», анакреонтический балет Вальберха и Огюста Пуаро «Марс и Венера», балеты Дидло «Ко́ра и Алонзо», «Хензи и Тао», «Альцеста».

[1] А. С. Рабинович. Русская опера до Глинки, стр. 144.
[2] Там же, стр. 149—150.

Композитор Федор (Фридрих) Ефимович Шольц (1787—1830) в 1811—1815 годах был дирижером придворной певческой капеллы в Петербурге, а затем переселился в Москву, где с 1820 года и до самой кончины служил дирижером казенной оперной труппы. Одним из первых его произведений, написанных для этого театра, явилась музыка к балету «Руслан и Людмила, или Низвержение Черномора, злого волшебника», поставленному А. П. Глушковским в 1821 году; помимо того, им написана музыка к большому количеству театральных представлений различных жанров.

Балетную музыку изредка писали также и некоторые другие иностранные капельмейстеры, жившие и работавшие тогда в России.

Нередко балетные спектакли шли и на сборную музыку разных авторов: балетмейстер с помощью дирижера компилировал различные музыкальные произведения и отрывки, приспосабливая их к положениям сценария.

Постановщиками балетов на петербургской сцене выступали русский хореограф И. И. Вальберх и французы Шарль Дидло и Огюст Пуаро, проведшие почти всю свою творческую жизнь в России.

На московской сцене балеты ставили русские мастера И. М. Аблец, А. П. Глушковский, И. К. Лобанов, итальянец Ф. Бернаделли, француженка Ф. Гюллень-Сор и др

Как правило, постановщикам принадлежали и сценарии сочиненных ими балетов.

Благодаря своему положению столичного придворного театра петербургский балет пользовался бо́льшими материальными и административными преимуществами, чем московский. Здесь были тогда сосредоточены лучшие национальные творческие силы. На петербургской сцене оставляли наиболее способных питомцев театральной школы. В случае надобности сюда переводили и лучших московских танцовщиков. Кроме того, здесь служили крупные иностранные знаменитости.

Само здание театра было благоустроеннее, чем в Москве. И театральная школа в Петербурге была упорядоченнее в материальном отношении, а также по преподавательскому составу.

Театральное училище

В петербургское училище принимали главным образом детей театральных служащих; это было учебное заведение закрытого типа. Принятый туда воспитанник по сути дела поступал на государственную службу. Ни сам он, ни его родители уже не вольны были решать его будущность: отныне она находилась в руках школьного и театрального

начальства. С желаниями ученика не считались; администрация сама определяла его специальность.

В 1793 году в школе был утвержден единый учебный план. Ее питомцы, все без исключения, обязаны были заниматься музыкой, пением, танцами, драматическим искусством и живописью. В процессе обучения начальство делало отбор учеников по профессиональной их пригодности. При этом в декорационные мастерские иногда попадали не те, кто обнаруживал склонность к живописи, а те, кто оказывался не способен ни к танцам, ни к пению, ни к искусству драматического актера.

При такой бюрократической системе немногим удавалось потом занять ведущее положение в драматической, оперной или балетной труппах; большинство выходило в фигуранты. Участь этих последних была незавидна. В ожидании пенсии (она равнялась половине и без того скудного жалованья) фигуранты участвовали во всех спектаклях, играли, танцевали, пели — в зависимости от того, представление какого жанра значилось на афише,— и не имели никакой надежды на перемену своей участи.

Обучаясь всем искусствам сразу, воспитанники театральной школы получали весьма поверхностное общее образование. Два-три учителя знакомили их с начатками наук, первое место среди которых, как и всюду, занимал закон божий, а уже потом следовали русская грамота и арифметика. Бывало так, что известные драматические актеры, произнося со сцены стихи, не понимали их смысла. Разумеется, среди актеров императорских театров встречались и люди с широким кругозором. Но это никак нельзя было отнести к заслугам школы: тут сказывались личные стремления самих деятелей театра.

Преподавателями балетных танцев в семидесятых-восьмидесятых годах XVIII века были итальянцы Гаспаро Анжиолини и за ним Джузеппе Канциани. Канциани служил в России с 1779 по 1782 и с 1784 по 1792 год. В свой первый приезд он поставил на петербургской сцене балет «Клеопатра» (1781), а во второй приезд — балеты «Арианна и Бахус», «Притворная глухая», «Пирам и Тисба», «Дон Жуан, или Каменный гость», «Инеса де Кастро». Будучи современниками Новерра, Канциани и Анжиолини считали основой балетного спектакля драматическое действие. Поэтому важное место в постановках обоих хореографов и в системе их обучения принадлежало пантомиме. Танец же мог сохранять элементы виртуозной итальянской техники, включая начала акробатического искусства актеров комедии дель арте.

Одновременно на петербургской сцене Шарль Ле Пик пропагандировал французскую манеру танца. В балетных спектаклях он ставил медленные адажио с выразительными позировками тела, аллегро, куда уже входили прыжки с заносками и пируэты. Эти новшества также проникли в практику школьного обучения.

С 1794 года преподавателем балетных танцев в петербургской театральной школе стал известный танцовщик и балетмейстер И. И. Вальберх, подробнее о котором будет говориться ниже. Заслуга этого видного деятеля отечественной хореографии заключалась, в частности, в том, что ему удалось найти некоторые первоначальные пути к синтезу самобытного русского исполнительского стиля с драматизмом пантомимной игры и виртуозной танцевальной техникой его учителей Анжиолини и Канциани, а также с ценными достижениями французской школы в области развитых структурных форм танца. Преподавательская деятельность Вальберха продолжалась с перерывами вплоть до самой его смерти, последовавшей в 1819 году.

Первые и во многом еще робкие методические попытки Вальберха-преподавателя подготовляли школу к высокому подъему ее деятельности, начавшемуся в 1801 году, с приездом в Петербург такого выдающегося хореографа, каким был Шарль Дидло. Именно Дидло полностью осуществил все основные творческие задачи, вставшие тогда перед русским балетным театром и его школой.

К началу XIX века театральный танец стал уже намного сложнее бальных танцев, и великосветские любители не могли бы принимать участия в спектаклях, шедших на сцене. О весьма значительной разнице между танцем бальным и танцем балетным писал прогрессивный литератор и историк А. И. Тургенев в 1810 году. Он подразделял танцы на два рода: «на танцы веселящихся в беседе и на театральные. Первые изобретены для занятия людей, собравшихся весело провести несколько досужего времени; и для того они должны быть приятны и легки, чтобы всякий мог удобно им научиться. Танцы другого рода заключают в себе гораздо больше искусства и, следственно, труднее первых; они исключительно принадлежат одним танцовщикам и составляют главное их упражнение».[1]

Петербургская школа давала театру в достаточном количестве кадры высокоподготовленных отечественных танцовщиков. Они составляли основу петербургской балетной труппы.

В то время мужской танец по техническому совершенству стоял на значительно бóльшей высоте, чем женский, и до двадцатых годов танцовщикам, а не танцовщицам, принадлежало первенство в балете. Самыми знаменитыми танцовщиками того времени были премьеры Парижской Большой оперы Огюст Вестрис (1760—1843), сын не менее знаменитого Гаэтана Вестриса, и Луи Дюпор (1782—1853). Ни одна балерина даже отдаленно не приближалась к ним по степени популяр-

---

[1] Т. [А. И. Тургенев]. Орхестика. О плясанье и танцах. «Вестник Европы», 1810, № 23, декабрь, стр. 212.

ности. Соответственно и в списках актеров русской балетной труппы, как и на афишах спектаклей, впереди стояли тогда имена танцовщиков.

И. И. Вальберх

На исходе XVIII столетия в русский театр пришел первый крупный отечественный балетмейстер и одаренный танцовщик Иван Иванович Вальберх. С его именем связана знаменательная полоса в истории нашей хореографии. В его творчестве отчетливо выразились многие характерные особенности балетного искусства той поры.

Вальберх родился 3 июля 1766 года в Москве. Отец его вскоре после рождения сына переехал с семьей в Петербург, где поступил на службу портным в театральные костюмерные мастерские. Подобно многим детям театральных служащих, десятилетний Вальберх был зачислен в театральную школу, которую и окончил в 1786 году.[1]

Несмотря на низкий уровень школьного обучения, Вальберх был широко образованным для своего времени человеком. Он был начитан в древней и новой литературе, хорошо знал историю и мифологию; свидетельством тому являются сценарии его балетов. Он свободно владел иностранными языками, что доказывают многочисленные переведенные им пьесы, шедшие не одно десятилетие в Москве и Петербурге.

Ученик Анжиолини и Канциани, исполнитель многих ролей Ле Пика, Вальберх прошел хорошую школу. Он обладал высокой техникой танца. Но больше всего привлекали его игровые, пантомимные роли. Он играл Рауля в балете «Рауль Синяя Борода», Язона в балете «Медея и Язон» и т. д.

В 1794 году, как уже указывалось, Вальберх начал преподавать в школе. Среди его учениц были Колосова, Тукманова, Махаева, Плетень, среди учеников — Аблец, Глушковский и др. Тогда же он стал инспектором балетной труппы. В 1795 году состоялась премьера его первого балета «Счастливое раскаяние». Всего же им было поставлено на петербургской сцене тридцать шесть балетов и возобновлено десять спектаклей других хореографов. Кроме того, Вальберх ставил первые балеты-дивертисменты из русской народной жизни и почти все танцы в шедших тогда драматических и оперных спектаклях. Ему многое дали встречи с драматургами И. А. Крыловым, В. А. Озеровым, А. А. Шаховским, композиторами И. А. Козловским, К. А. Кавосом.

В 1802 году, вскоре после приезда в Петербург Дидло, Вальберх посетил Париж, чтобы ознакомиться с французским балетом. Отдавая должное мастерству парижских балетмейстеров Кулона, Гарделя, Нивелона, он все-таки выше всего ценил талант Дидло. Вальберху были чужды легковесные парижские балеты того времени, где содержание

---

[1] См. Ю. Слонимский. У колыбели русской Терпсихоры. В кн.: Иван Вальберх. Из архива балетмейстера. «Искусство», М.—Л., 1948, стр. 3—42.

часто приносилось в жертву виртуозной технике самодовольных премьеров-танцовщиков. 14 марта 1802 года он записывал в своем парижском дневнике: «Здесь не жди исторически правильный балет,— легонький сюжет и много вертенья».[1] Напротив, поэтичность и драматизм балетов Дидло заставили Вальберха, поначалу относившегося к нему отрицательно, признать превосходство своего гениального петербургского соперника. Преданно любивший свое искусство, Вальберх к концу творческого пути стал помощником и сотрудником Дидло.

Это нисколько не умаляет самобытных заслуг Вальберха перед отечественным балетом. Он создал ряд значительных произведений, новаторских по содержанию и по форме, заметно подвинувших вперед нашу хореографию. Продолжая дело Новерра, которое по-своему пропагандировали в России Анжиолини, Канциани, Ле Пик, он делал основой собственных балетов подлинно драматическое действие. Принцип выразительности и действенности танца он утверждал в собственном творчестве и на этом принципе воспитал плеяду выдающихся исполнителей.

Воспринимая ценные достижения своих предшественников — деятелей классицизма, Вальберх в то же время относился к ним не как эпигон, а продолжал и развивал их традиции. Сам он выступил как художник нового стиля, пришедшего на смену классицизму. Представитель сентименталистских тенденций на русской сцене, он уже не хотел изображать одних лишь античных героев с их титаническими страстями, его не привлекала задача передать средствами хореографии ненависть Медеи или гнев Дидоны. В его произведениях нередко представали черты реальной жизни, действовали обыкновенные люди. Эти люди претерпевали всяческие испытания, переживали всевозможные невзгоды — преследования врагов, кораблекрушения и т. п., причем, в согласии с требованиями сентиментализма, дело не обходилось без мелодраматических эффектов, призванных растрогать зрителя.

Особенно важным для Вальберха было назидательное, морализующее начало. Его балеты превозносили добродетель и заставляли содрогаться при виде порока. Красноречивы уже самые названия его спектаклей. Таковы были, например, многоактные пантомимные балеты «Клара, или Обращение к добродетели» (1806), «Рауль Синяя Борода, или Опасность любопытства» (1807), «Торжество любви Евгении» (другое название: «Евгения, или Тайный брак», 1807), «Американская героиня, или Наказанное вероломство» (1814), «Генрих IV, или Награда добродетели» (1816). В этих и многих других постановках Вальберха действовали реальные, живые персонажи. В «Генрихе IV» судьба героини, красавицы Агаты, зависела от подлинных исторических личностей — герцога Сюлли, маркиза Контини, Генриха IV.

---

[1] Иван Вальберх. Из архива балетмейстера, стр. 59.

Вальберх, таким образом, в ряде случаев выводил на сцену людей определенной исторической эпохи, передавал характерные национальные черты героев, их быта. То был большой шаг вперед в истории хореографии. Вальберх имел право произнести свои горькие суждения о легковесных псевдоисторических балетах, виденных им в Париже, ибо к тому времени русская хореография была по своим художественным стремлениям самой ищущей и дерзающей.

Вполне справедливо Вальберх утверждал, что «положение сочинителя, артисты, коими он может располагать, их дарования, пособия музыки, декораций, костюмов много содействуют успеху балета и неудаче оного».[1] Совершенствуя все эти необходимые слагаемые хореографического творчества, приучая зрителей ценить балет как серьезное и содержательное искусство, он тем самым расчищал путь и для исторических балетов Дидло.

Будучи художником больших и разносторонних интересов, Вальберх создал несколько балетов по мотивам классических произведений мировой литературы. В 1801 году он сочинил балет «Новый Стерн», творчески преобразуя некоторые мотивы романа Лоренса Стерна «Сентиментальное путешествие». На сюжет шекспировской трагедии он поставил балет «Ромео и Юлия» (1809) и сам исполнял роль Ромео. Основой балета «Поль и Виргиния» (1810) послужил одноименный роман французского писателя-сентименталиста Бернардена де Сен-Пьера.

Вальберх пошел дальше превосходившего его талантом Дидло. В 1799 году он поставил одноактный балет-пантомиму «Новый Вертер» на музыку С. Н. Титова,[2] избрав сюжетом подлинное событие из городской современной жизни, случившееся в Москве. Хотя сценарий «Нового Вертера», как и большинства других балетов Вальберха, не сохранился, можно полагать, что событием этим оказалась любовная коллизия, напоминавшая коллизию повести Гете «Страдания юного Вертера». О том же свидетельствуют и сохранившиеся оркестровые голоса партитуры — лирическая музыка сентименталистского склада, подымающаяся порой до глубоких драматических переживаний и порывов. Таков, в частности, финал одного из адажио: лишенный каданса, он завершается как бы вопросом, намекающим на сложную борьбу чувств. В музыке нет еще характеристик персонажей, но много эмоциональных действенных страниц, четко распадающихся на танцевальные и пантомимные эпизоды.

---

[1] Иван Вальберх. Из архива балетмейстера, стр. 167.

[2] До последнего времени автором музыки «Нового Вертера» принято было считать А. Н. Титова. На авторство С. Н. Титова указывает М. С. Друскин в сб. «Очерки по истории русской музыки», под ред. М. С. Друскина и Ю. В. Келдыша, стр. 257. Названному балету посвящена специальная статья Ю. И. Слонимского во втором томе Ученых записок Гос. научно-исследовательского института театра, музыки и кинематографии. Л., 1958.

В данном случае важно не то, каким именно образом была использована сюжетная ситуация Гете, а то, что спектакль Вальберха показывал живую русскую современность и местом действия его была Москва. Если к началу XIX века балетной сцене были уже хорошо знакомы спектакли из крестьянского быта, то балет, героями которого выступали горожане, ставился впервые и подобных себе не имел. Вот что писал о нем сам Вальберх: «Я осмелился сделать балет «Новый Вертер», о! как мнимые умники и знатоки восстали против меня! — Как! балет, в коем будут танцевать в фраках? Я думал, что я погиб: но нашлись истинные знатоки, и балет имел успех; со всем тем, когда я предпринял сделать другой нравственный балет, не осмелился, однако же, на фраки, а оделся и одел других в испанский костюм».[1]

Постановщик «Нового Вертера» не сумел продолжить смелый опыт, свидетельствовавший о творческом отношении художника к своему искусству: опыт этот остался единственным в дореволюционном русском балете. Театральная практика того времени постоянно требовала от балетмейстера новых спектаклей, возобновлений чужих балетов, постановок танцев в операх и драмах. Кроме того, Вальберх, обремененный большой семьей, вынужден был искать дополнительных заработков и занимался переводами иностранных пьес на русский язык. Все это мешало его главным творческим поискам. Не следует забывать также, что новаторство Вальберха, по условиям тогдашнего времени, было ограниченно в силу узости его мировоззрения: Вальберх не был причастен к политической борьбе своей эпохи, его интересы замыкались кругом чисто профессиональных вопросов. Однако в целом творчество талантливого художника сыграло чрезвычайно важную роль в судьбах русской хореографии. С именем Вальберха — первого крупного русского балетмейстера — связана одна из славных страниц истории нашего театра.

И. И. Вальберх работал в балете до конца своей жизни. Покинув сцену как танцовщик, он продолжал преподавать в школе и ставить спектакли. Свой труд он прекратил лишь за четыре месяца до смерти, наступившей 14 июля 1819 года.

Дидло хорошо охарактеризовал его творческие и личные достоинства, когда писал в предисловии к либретто балета «Амур и Психея» (1809), что Вальберх уважаем всеми не только как выдающийся и разнообразный артист, но и как добрый отец, честный человек и прекрасный товарищ: «а когда столь существенные качества сочетаются с талантом, они как бы удваивают его и придают еще больше блеска достоинствам».[2]

---

[1] Иван Вальберх. Из архива балетмейстера, стр 166—167.

[2] А. Мовшенсон и Ю. Слонимский. Карл Дидло — балетмейстер и педагог. «Искусство и жизнь», 1940, № 10, стр. 41.

В начале XIX века на положении первого танцовщика петербургской балетной труппы, наряду с И. И. Вальберхом, служил также Огюст Пуаро, француз по происхождению.

Огюст Пуаро

Огюст Пуаро, или просто Огюст, как писали в афишах, дебютировал в Петербурге 1 апреля 1798 года. В России, где он и умер в 1844 году,[1] протекла вся его творческая деятельность.

В своем первом контракте с дирекцией императорских театров Огюст как первый деми-характерный танцовщик обязывался исполнять все роли, какие будут ему поручены, исключая роли тиранов,— «без малейшего намека на отказ». Также обязывался он ставить маленькие балеты, па де де, па де труа и т. д., «всегда соблюдая наибольшую экономию в костюмах».[2] Контракт неоднократно продлевался, причем из последующих его изложений явствует, что Огюст стал помощником Вальберха и позднее пришедшего Дидло, заменял их в случае надобности по труппе и по школе — следовательно, был не только первым танцовщиком, но и балетмейстером и преподавателем.

Он славился своей мимической игрой и, главное, исполнением характерных танцев. А. П. Глушковский писал, что «он занимал главные пантомимные роли; в дивертисментах плясал превосходно по-русски. Это он облагородил казацкие, русские, цыганские, венгерские и польские мазурочные пляски».[3] Под словом «облагородил» надлежит понимать, что Огюст театрализовал фольклорные пляски, которые прежде переносились на сцену в их подлинном виде.

Подтверждение этому можно найти во многих высказываниях современников. Так, например, театральный критик В. И. Соц писал в 1820 году, что Огюст «имеет отличную способность для национальных наших плясок: в козачке — он истинный донец, в русской же — молодцеватый крестьянин.— Стараясь придать русским пляскам более значительности, он снова начинает вводить в них действие».[4]

Тем не менее Глушковский был неправ, считая Огюста чуть ли не основоположником русского характерного танца. Достаточно назвать русского балетного актера В. М. Балашова, который за пятнадцать лет до приезда Огюста прославился мастерским исполнением русских плясок на сцене императорских театров. Однако бесспорен повышенный интерес Огюста к поэтическому фольклору страны, в которую он приехал работать; его удачные опыты театрализации русских плясок помогли ему раскрыться как танцовщику многосторонних возможностей.

---

[1] «Северная пчела», 1845, № 21, 26 января, стр. 83.
[2] ЦГИАЛ. ф. 497, оп. 2121, д. 61, л. 1.
[3] А. П. Глушковский. Воспоминания балетмейстера, стр. 147.
[4] В. С[оц]. О санкт-петербургском российском театре. «Сын отечества», 1820, ч. 65, кн. 42, стр. 57.

Будучи первым исполнителем главных ролей в балетах Вальберха и Дидло, Огюст пользовался их уважением и как постановщик. Он сочинял преимущественно комические балеты и дивертисменты: «Отчаянье Жокриса, или Простаки» (1809), «Казаки в гостях у Филатки» (1818), «Новые святки, или Кто во что горазд» (1819), «Молодая охтенка» (1819), «Освобождение молодой крестьянки, или Храбрость русского солдата» — «анекдотическая суета с хороводами, песнями и плясками» (1822) и т. п.

В 1826 году Огюст вышел на пенсию. После этого, как сообщалось тогда в одной из официальных бумаг, произошло «распределение амплуа г. Огюста между танцорами: Шемаевым и Эбергардом, помощником Огюста Панкратьевым и корифеем Дидье».[1] Отсюда можно заключить, что Огюст нес в театре обязанности по меньшей мере четырех человек. Впрочем, и после увольнения на пенсию Огюст не раз привлекался к театральным делам. Так, в 1839 году он обучал русской пляске Марию Тальони, гастролировавшую тогда в Петербурге, и исполнял вместе со своей знаменитой партнершей эту пляску на сцене.

Огюст тесно сроднился со своим вторым отечеством, с его людьми, с его искусством. В 1840 году газета «Северная пчела» сообщала, что в доме Огюста Пуаро демонстрируется коллекция рисунков А. О. Орловского, который, быв «в искренней приязни с этим артистом, посещал его почти ежедневно и за беседою посвящал несколько часов на занятие своим любимым предметом».[2] Дружеские связи сближали Огюста со многими современными ему деятелями русского искусства.

Впрочем, не все иностранцы столь же добросовестно, как он, относились к своим обязанностям в приютившей их России.

Одновременно с Огюстом на петербургской сцене дебютировал и его родственник — Шевалье Брессоль. До приезда в Россию он, забросив балетное искусство, содержал игорный дом в Гамбурге. Протекция жены, певицы французского театра в Петербурге (сестры Огюста Пуаро), помогла ему на непродолжительный срок занять видное положение в русском балете. Павел I назначил его «отныне впредь навсегда быть сочинителем балетов в Петербурге». Но этому повелению не суждено было осуществиться. В 1801 году, незадолго до того как был убит Павел I, Шевалье уехал в Париж, прихватив с собой круглую сумму казенных денег, и оттуда уже не возвращался.

Балетмейстер этот оставил по себе худую славу. Краткую, но выразительную оценку дал ему в своих воспоминаниях А. П. Глушковский. Упомянув о певице Шевалье, он продолжал: «По ней и муж ее был в большом почете: носил шитый золотом мундир, шпагу, треугольную

---

[1] ЦГИАЛ, ф. 497, оп. 2121, д. 61, л. 37.

[2] «Северная пчела», 1840, № 11, 15 января, стр. 42.

шляпу с плюмажем и имел чин коллежского советника. Нужно заметить, впрочем, что насколько жена его была хорошею актрисою, настолько он сам был дурным балетмейстером».[1]

Из его постановок задержалась на сцене лишь одна — комический балет «Деревенская героиня» (1800), вторую часть которого сочинили в 1809 году Вальберх и Огюст.

Н. П. Берилова

Настасья Парфентьевна Берилова (1776—1804), «более известная,— как писал Ф. Ф. Вигель,— под простым нежным названием Настеньки», занимала ведущее положение в петербургской балетной труппе на грани двух веков. Одаренная актриса и превосходная танцовщица, она исполняла главные роли в балетных спектаклях еще будучи воспитанницей театрального училища, которое окончила в 1794 году. Высокая и стройная Берилова особенно отличалась в мужских партиях (травести), для чего в то время требовалась незаурядная танцевальная техника.

Вспоминая о ней, Вигель с горечью замечал тут же, что эта «воплощенная грация... увяла цветком».[2] Действительно, прослужив на сцене всего девять лет, Берилова умерла в расцвете своего таланта.

Е. И. Колосова

Творческая деятельность Евгении Ивановны Колосовой (1780—1869) ознаменовала собой целую эпоху в истории русского балетного исполнительства. Скупые на похвалы русским танцовщицам современники восторженно отзывались о ней в рецензиях, воспевали ее искусство в стихах.

Дочь фигуранта Неелова, она с малолетства привыкла к сцене и еще ребенком выступала в драматических, оперных и балетных спектаклях В 1799 году она окончила школу. Ее учителем был И. И. Вальберх. Десять лет спустя Дидло, высоко оценивая «подлинный, редкий и совершенный талант» ученицы и мастерство учителя, писал, что благодарная внешность Колосовой, эмоциональность танца, совершенство мимики «делают ее драгоценной исполнительницей и в то же время служат к чести г. Вальберха, ее учителя».[3]

Романтический балет действительно нашел в Колосовой блистательную исполнительницу, передающую в пластической пантомиме тончайшие переживания и чувства. Вслед за Дидло и Глушковский подчеркивал, что «среди превосходной труппы она блистала, как алмаз», и признавался: «Я более сорока лет следил за танцевальным искусством, много видел приезжающих в Россию знаменитых балетных артистов, но ни в одном не видал подобного таланта, каким обладала Евгения Ивановна Колосова 1-я, танцовщица петербургского театра. Каждое движение ее

---

[1] А. П. Глушковский. Воспоминания балетмейстера, стр. 146.

[2] Ф. Ф. Вигель. Записки, т. II, ч. III. М., 1891, стр. 155.

[3] А. Мовшенсон и Ю. Слонимский. Карл Дидло— балетмейстер и педагог. «Искусство и жизнь», 1940, № 10, стр. 41.

лица, каждый жест так были натуральны и понятны, что решительно заменяли для зрителя речи».[1]

Изора в поставленном Вальберхом балете «Рауль Синяя Борода», Медея в новерровском балете «Медея и Язон», Аделаида в «Рауле де Креки» Дидло, Федра в его же «Федре и Ипполите» — все эти трагические роли Колосовой потрясали зрителей, исторгали у них слезы. Описывая ее выступление в роли Медеи, поэт Юшков восклицал: «И мы тогда в сердцах все ужас ощущали»; по его словам, игра Колосовой заставляла верить, будто ожила настоящая Медея.[2] Об этой же роли Колосовой так говорилось в рецензии, относящейся к 1810 году: «В пантомимическом балете безмолвное действие, заменяющее слова, будет ничего незначащим и даже отвратительным кривляньем, ежели танцовщик не имеет надлежащего понятия об отношениях между внутренними чувствами и наружными знаками, которыми те чувства выражать должно. Г-жа Колосова очень хорошо знает сии отношения; игрою на лице и телодвижениями она совершенно умеет выражать не только истинные чувства, но даже притворные. Примирение Медеи и ее согласие на брак Язона с Креузою надобно было так представить, чтобы зрители видели притворство разгневанной волшебницы и в самих изъявлениях ее доброхотства,— и зрители видели страшные угрозы на улыбающемся лице Колосовой».[3]

Разумеется, «натуральность» игры Колосовой, как и других актеров балета на рубеже XVIII—XIX веков, была еще далека от естественной простоты реалистического актерского искусства. Подобно игре ее младшей современницы, трагической актрисы Е. С. Семеновой, исполнявшей на драматической сцене те же роли Медеи и Федры, игра Колосовой в ролях трагедийного репертуара сохраняла искусственную возвышенность и нарочитую картинность школы классицизма с ее канонически застывшей пластикой.

Вот как рекомендовалось держаться на сцене драматическим актерам в 1803 году, когда молодая Колосова уже несколько лет была на сцене: «Надобно ступать самыми надежными шагами, умеренными, не тряскими Что касается до приятности локтей и рук, то этого нельзя достигнуть без долгой и ученой практики; какие бы ни были у нас хорошие природные расположения, однако совершенство зависит от искусства. Чтоб движение рук было приятно, вот какое правило наблюдать должно: когда желаешь поднять одну руку, то старайся, чтоб верхняя часть, та, которая идет от плеча до локтя, отделялась первая от тела и приподнимала бы с собою две прочие, которые не должны усиливаться

---

[1] А. П. Глушковский. Воспоминания балетмейстера, стр. 175.
[2] «Лицей», 1806, ч. II, кн. 3, стр 14
[3] «Вестник Европы», 1810, № 24, стр. 314.

в движении иначе как постепенно и не слишком торопливо. Кисть руки должна действовать после всего. Надобно примечать за собою, чтоб не держать рук очень прямо и выказывать немножко сгиб локтя и кисти; пальцев не должно так же совершенно выправлять, но округливать их неприметно и оставлять промежутки, которые легко заметить можно в несколько согнутой кисти».[1]

Если так должны были двигаться драматические актеры, то пластика балетной пантомимы выглядела еще более условной. Представление о ней дает описание Колосовой в роли Изоры («Рауль Синяя Борода»): «Когда Рауль требует у ней ключей, она в страхе думает, что ключи у нее за поясом: трепещущими руками, в страшном беспокойстве ищет их около себя и, не найдя, не знает, что отвечать; наконец говорит ему, что они в другой комнате. Рауль с гневом повелевает их принести, она успокаивает его улыбкою, смешанной со страхом. Рауль вторично грозно приказывает ей идти искать ключи; с опущенною головой идет она и едва переступает: колена у нее подгибаются, и она от слабости едва не падает, по временам вылетают из ее груди вздохи. Рауль в нетерпении подходит к ней скорыми шагами, показывая на рукоятку своего меча. Она в испуге картинно останавливается: все члены дрожат, а на лице отчаяние, смешанное со страхом».[2]

Как видно из приведенного описания, картинность поз и жестов сопутствовала игре Колосовой даже в минуты самых напряженных переживаний. Это было характерно для балетной пантомимы периода, когда скрещивались эстетические принципы классицизма и рождающегося в его недрах, идущего ему на смену романтизма. Правда чувств и душевных волнений еще не находила себе столь же правдивого, естественного внешнего выражения. Только большая талантливость Колосовой, ее умение зажечься чувствами своей героини и не заслонить большую душевную драму внешним филигранным рисунком сообщали ее игре особую впечатляющую силу.

Колосова прославилась и как выдающаяся исполнительница русской пляски на сцене. Об этом также сохранилось множество восхищенных свидетельств. Она принадлежит к числу основоположников русского характерного танца.

Для своих младших сослуживиц по сцене — Истоминой, Лихутиной, Телешовой и других первоклассных танцовщиц-актрис Колосова была внимательной наставницей и советчицей. Актриса А. Е. Асенкова писала впоследствии, что Е. И. Колосова, «независимо от своего сценического первенства, имела первенство как умная и истинно добрая женщина, всегда готовая помочь каждому и словом и делом. Каждое развиваю-

---

[1] Мнение о театральном искусстве. «Корифей», 1803, кн. 3, стр. 47—48.
[2] А. П. Глушковский. Воспоминания балетмейстера, стр. 186.

щееся дарование она встречала приветом и поощрением, и для каждого из собратий своих, даже самых младших, нуждавшихся в утешении, у ней готово было слово надежды и ободрения».[1]

В петербургской балетной труппе конца XVIII — начала XIX века выделялись и некоторые другие, менее значительные актрисы: Констанс Плетень (1783—1832), ученица И. И. Вальберха, окончившая петербургскую школу в 1797 году и в 1808 году переведенная в Москву; Арина Ивановна Тукманова (1778—1804), рано умершая от туберкулеза; Аграфена Дмитриевна Махаева (1782—?), пантомимная танцовщица и исполнительница русских плясок, окончившая школу в 1797 году и в 1811 году переведенная в московский театр; София Петровна Вальберхова (1768—1811), жена балетмейстера И. И. Вальберха, и др.

В труппе состояли также мимический актер Александр Греков, корифей С. И. Лопухин, мастер русских плясок В. М. Балашов, танцовщик И. М. Аблец, в 1807 году переведенный в Москву, и др.

Итак, к началу XIX века петербургский балетный театр обладал уже отличной, профессионально слаженной труппой, где русские талантливые танцовщики-актеры не только соперничали с иноземными, но во многих случаях и значительно превосходили их. В этой труппе работал замечательный русский балетмейстер Вальберх, а с 1801 года — и знаменитый Дидло. Театр имел большой и разнообразный репертуар.

Как отмечалось выше, тогдашний балет во многом был еще связан с другими сценическими жанрами. Внешне эта связь выражалась в том, что балетный спектакль пока не занимал целый вечер, а чаще всего заключал представление оперы или драмы. Внутри самого балетного спектакля еще удерживались такие элементы других жанров, как пение, драматический диалог. Ими обязаны были владеть артисты балета, наряду с выступавшими в балетных постановках артистами драмы и оперы.

В то же время балет все более самоопределялся как жанр. Он уже представлял собой цельный спектакль с законченным содержательным действием, с завязкой, кульминацией и развязкой. Тематика балетных представлений уже не была непременно анакреонтической или мифологической: реальная жизнь, живые чувства и переживания постепенно вытесняли со сцены нарядные зрелища о похождениях богов и нимф, французских пастушков и пастушек.

Балет шел в ногу с веком, подчас опережая другие искусства.

---

[1] [А. Е. Асенкова]. Картины прошедшего. Записки русской артистки. «Театральный и музыкальный вестник», 1857, № 50, стр. 709.

ДИДЛО И ПЕТЕРБУРГСКАЯ СЦЕНА 1801—1811 ГОДОВ

Итак, петербургский балетный театр на рубеже двух веков достиг высокого уровня своего творческого развития. Он обладал хорошей, все улучшавшейся труппой, превосходной школой, опытным балетмейстером И И Вальберхом С осени 1801 года его возглавил балетмейстер Дидло, которому русский балет того времени во многом обязан своей мировой славой

Вся жизнь Шарля Людовика Дидло была неразрывно связана с его творчеством С детских лет и до самой смерти он отдавал все свои помыслы хореографии Высокий художественный его дар получил свое многообразное выражение в деятельности балетмейстера. Бо́льшая и лучшая часть этой деятельности протекала в России

Начало творческой деятельности Дидло

Шарль Дидло, француз по происхождению, родился в Стокгольме в 1767 году Отец его был тогда первым танцовщиком в Большом Стокгольмском театре и преподавал в младших классах балетного училища В детстве Дидло болел оспой, следы которой навсегда изуродовали его лицо Это не помешало ему посвятить себя призванию танцовщика На сцене шведского театра мальчик изображал амуров, исполнял некоторые другие детские роли.

Н. П. Мундт в написанной им биографии Дидло, которую Белинский назвал «очень хорошенькой статейкой»,[1] рассказывает «Страсть к танцам, сделавшаяся впоследствии настоящей мономанией, развилась в нем рано».[2] По словам другого его биографа, балетмейстера Артура Сен-Леона, «мальчуган обладал довольно хорошим сложением, хотя и был слишком мал для своих лет. Его детская непринужденность уже тогда обнаруживала некую элегантность и силу, которые, казалось, пророчили блестящую судьбу будущему Зефиру».[3]

На самом деле способности Дидло к танцам были ограниченными. Его ученик, выдающийся русский танцовщик, балетмейстер и теоретик хореографии А. П. Глушковский указывал: «Он был танцовщик грациозный, с большою чистотой выделывал каждое па, но не имел большой элевации в антраша и скачках. Он создал для себя особый род танцев: грациозные позы, плавность, чистоту и быстроту в скользящих па (pas à terre) приятное положение рук и живые пируэты».[4]

Девяти лет Дидло отвезли в Париж и отдали в учение балетмейстеру Жану Добервалю, творчество которого наиболее отчетливо выражало реалистические тенденции в предреволюционном французском балете.

В 1784 году Доберваль уехал из Парижа. Молодой Дидло продолжал учиться, порой испытывая жестокую нужду и лишения Вызванный в Швецию, он поставил танцы в опере «Фрейя» и снова вернулся в Париж. Там Новерр и Огюст Вестрис предложили ему совместные гастроли в Лондоне. Оставшись в Лондоне и после их отъезда, Дидло самостоятельно поставил там 22 мая 1788 года два одноактных балета на музыку Массинги — «Милость синьора» и «Ричард Львиное Сердце» Успех этих балетов обеспечил ему продление контракта на несколько сезонов.

В 1789 году Дидло посетил в Бордо своего учителя Доберваля и успешно выступил в его балетах «Тщетная предосторожность», «Дезертир», «Ветреный паж». Вскоре после того он вместе с Добервалем опять отправился в Лондон.

Работа в Лондоне много значила для формирования взглядов и вкусов молодого хореографа. Хотя лондонский театр и не имел постоянной балетной труппы, он предоставлял больше свободы постановщикам и исполнителям, нежели Королевская академия танца в Париже, где ревниво оберегались эстетические нормы классицизма В Лондоне осуществляли некоторые свои капитальные замыслы Новерр, Доберваль,

---

[1] В Г Белинский. Полн. собр. соч., т. IV. Изд-во Академии наук СССР, М., 1954, стр. 131.

[2] Н. Мундт. Биография Карла-Людовика Дидло «Репертуар русского театра», 1840, т. I, кн. 3, стр. 1.

[3] Arthure Saint-Léon. La sténoorchésographie. Paris. 1852, p 41

[4] А. П. Глушковский. Воспоминания балетмейстера, стр. 163—164.

Пьер и Максимилиан Гардели. Здесь гастролировал знаменитый итальянский хореограф Сальватор Вигано. Здесь пробовали свои новые достижения в исполнительском искусстве Гаэтан и Огюст Вестрисы и многие другие прославленные иностранцы и иностранки.

В годы французской буржуазной революции Дидло возвратился в Париж. Одно время он выступал в Академии музыки (так назывался тогда театр Оперы), а в 1793 году покинул Париж и переехал в Лион, где поставил балет «Метаморфозы» — первый набросок балета «Зефир и Флора». В условиях маленькой, необорудованной лионской сцены Дидло не мог осуществить свои широкие замыслы, и в 1796 году он снова уехал в Лондон. Там он поставил ряд балетов на музыку Босси: «Любовь маленькой Пегги», «Караван на отдыхе», «Огомщенная любовь», «Флора и Зефир» и «Счастливое кораблекрушение» (1796), «Ацис и Галатея» (1797), «Лаура и Ленца» (1800), «Алонзо Храбрый и прекрасная Имогена» и «Хенаи и Тао» (1801), а также балет «Сафо и Фаон» на музыку Массинги (1797)

Приезд в Петербург

Лондонские постановки принесли Дидло известность, и к концу своего ангажемента он получил приглашение в Петербург. Он приехал в Россию в сентябре 1801 года с женой, танцовщицей Роз Дидло, вскоре умершей, и маленьким сыном Шарлем.

Петербургский театр оказался благотворной почвой, на которой расцвел талант большого мастера. Здесь Дидло снискал заслуженную славу гениального хореографа.

Все благоприятствовало этому. Хотя Дидло первоначально занял сравнительно скромное место в петербургской труппе, где-то после Ле Пика и Вальберха, он уже очень скоро стал тут полновластным хозяином. Первый танцовщик, он был одновременно главным балетмейстером, преподавателем танцев в балетной труппе и в театральном училище. Правда, это положение, которое оплачивалось так высоко, как не оплачивался труд балетных деятелей ни в какой другой европейской стране, налагало и на самого Дидло достаточно жесткие обязательства.

В одном из контрактов, перезаключавшихся каждые три года, говорилось: «Таланты господина Шарля Луи Дидло, первого танцовщика в серьезном и полухарактерном жанре, балетмейстера его императорского величества и главного преподавателя его школы танца, принадлежат исключительно императорской дирекции в течение продолжения настоящего ангажемента, который кончится через три года, день в день, в год 1806. Я ангажирую господина Шарля Луи Дидло танцевать во всех театрах, находящихся в ведении моей дирекции, по моему желанию, как в часы, так и в дни, которые мне заблагорассудится ему указать».

И далее А. Л. Нарышкин, возглавлявший тогда дирекцию императорских театров, предписывал Дидло:

исполнять все первые роли в балетах, также как должность главного руководителя танцевальной школы;

воспитывать солистов, совершенствовать имевшийся к тому времени кордебалет и формировать новый;

сочинять балеты и дивертисменты «для императорской дирекции» и употреблять вообще все таланты «на благо и пользу дирекции»;

следовать за труппой повсюду, куда она будет направлена;

находиться на всех собраниях, репетициях в указанном дирекцией репертуаре и заботиться о соблюдении всех правил спектакля;

удовлетворяться в исполняемых ролях платьем, которое сделает костюмерная, и подчиняться всем правилам, утвержденным «или которые будут утверждены для порядка спектакля», и т. д.[1]

Зато в балетной труппе и школе Дидло был волен распоряжаться как угодно, и он взялся за дело с рвением, чрезвычайно для него характерным. Одержимый страстной любовью к своему искусству — он танцевал даже на улицах в период сочинения своих балетов, а сочинял он их непрестанно,— Дидло все свое время посвятил театру и школе. Весь первый период деятельности в Петербурге, продолжавшийся до 1811 года, он создавал, строил, воспитывал, добиваясь поразительных результатов.

Как высокоталантливый человек, Дидло понял главное: Россия той поры, на пути к подъему своей национальной культуры, своей науки, литературы, искусства, открывала широкий простор для подлинно творческой деятельности. Строилась и украшалась столица. В Академии наук, в университете, в Академии художеств, в театре росли и крепли молодые таланты. То было время больших надежд, огромной веры в славное будущее России, когда даже Александр I, только что вступивший на престол, объявил, пусть в весьма туманных выражениях, о возможности реформ. Мало что предвещало ту пору, когда русский царизм, воспользовавшись славной победой народа над наполеоновскими полчищами, станет во главе европейской реакции.

Дидло был художником широких масштабов. В России ему открылась возможность полностью воплотить свои творческие замыслы.

Анакреонтические и мифологические балеты Дидло

Дидло дебютировал в Петербурге балетом «Аполлон и Дафна» (1802). Репетиции велись в течение полугода: постановщик тщательно готовил труппу для выполнения своего замысла.

Сюжет этого мифологического балета был далеко не нов. Бог Аполлон преследовал своей любовью нимфу Дафну. Дафна просила богов спасти ее от Аполлона, и те превращали ее в дерево.

[1] ЦГИАЛ, ф. 497, оп. 2121, д. 77, л. 7.

Столь же традиционны были и сюжеты ряда других балетов, поставленных Дидло вскоре после приезда в Петербург.

На первый взгляд, большинство постановок Дидло той поры мало чем отличалось от мифологических и анакреонтических балетов, столь модных в XVIII веке. Живописную характеристику этих последних оставил Г. Р. Державин в стихотворении «На пастуший балет»:

На дерну лежа зеленом,
Я в свирель мою играл;
В сердце цельном. не плененном,
Я любви еще не знал.
Но, откуда ни возьмися
Подбежал ко мне дитя:[1]
«Дай свирелку, потрудися,
Поучи»,— сказал шутя.
Отдал я ему свирелку,
Начал он в нее играть;
Поиграв, мне кинул стрелку,
Стал я с стрелкой той плясать...

Написанное в 1804 году стихотворение Державина свидетельствует об устойчивости анакреонтического жанра, о том, что балеты подобного рода существовали и при Дидло. Однако по своей художественной природе анакреонтические балеты Дидло были настолько же далеки от жеманного изящества описанной пасторали, насколько далеки были стихи поэтов пушкинской плеяды от приведенного стихотворения Державина.

«В 1785 году танцевал я Атиса в белых чулках, черных башмаках с красными каблуками, в пряжках с каменьями, причесанной в восемь буклей и напудренной желтой пудрой»,— рассказывал И. И. Вальберх.[2] При Дидло в подобных костюмах уже не танцевали, и самое содержание, самый стиль описанного Державиным балета мало чем напоминали об эпохе пудреных париков и туфель с красными каблуками. С восхищением писал об «Ацисе и Галатее» М. Н. Загоскин. «Дидло не балетмейстер, а живописец. С пламенным воображением поэта соединяет он всю неутомимость и терпение артиста, душою привязанного к своему искусству. Сколько поэзии в балете «Ацис и Галатея»! Зритель, смотря на прелестные группы, на танцы фавнов, нимф и сатиров, переносится воображением в те баснословные времена древней Греции, когда каждый ручей имел свое божество; каждая рощица была населена нимфами.[3]

И не только «Ацис и Галатея», спектакль, относящийся уже ко второму периоду деятельности Дидло в России, но и его более ранние по-

---

[1] Амур.

[2] Иван Вальберх. Из архива балетмейстера, стр. 166.

[3] М. З[агоскин]. Еженедельный репертуар. «Северный наблюдатель», 1817, № 4, стр. 134.

становки были далеки от вычурной жеманности анакреонтических балетов XVIII века. Поступки и переживания героев обрели живую силу, страстность, масштабность, и соответственно изменилась пластика танца — она освободилась от изысканной ажурности рисунка, получила динамический импульс, танец охватывал все пространство сцены.

Ибо в хореографии, как и в музыке, один и тот же сюжетный мотив может нести разную действенную нагрузку, может быть передан разными изобразительными средствами, в зависимости от идейных и эстетических позиций художника-истолкователя. Одна и та же сказка о спящей красавице или о Золушке при различном музыкально-сценическом воплощении может получить различную идейную и стилевую направленность.

В балете «Зефир и Флора» Дидло также использовал сюжет, достаточно распространенный по тем временам. Ветреный Зефир, влюбленный в богиню цветов Флору, изменял ей, любуясь другими нимфами и танцуя с ними. Амур рассказывал об этом Флоре, и обиженная богиня пряталась от Зефира. Тут наступало раскаяние. Зефир клялся в верности и после различных испытаний возвращал себе любовь Флоры.

Дидло привлекла здесь тема юной и светлой любви. Эту тему он сумел воплотить с высоким совершенством. «Там было все! — восклицал современник.— Боги Эллады гомерически участвовали в событиях балета; движение было быстро; интерес постоянно возрастал; танцы облегчали, позволяли только отдыхать напряженному вниманию зрителя, но отнюдь не составляли главного; группы сочетались изящно; для декораторов было поле гораздо шире настоящего, задачи — хитрее, сложнее; роли — не уничтожали одна другую, были соразмерены, характерно обработаны; страсти волновались и волновали очарованного зрителя. . .» [1]

Поэтическая возвышенность содержания и кристальная ясность формы уже сами по себе составляли большое достоинство таких анакреонтических балетов Дидло на музыку К. А. Кавоса, как «Зефир и Флора» (1808), «Амур и Психея» (1809). Недаром спектакль «Зефир и Флора», ведущий свое начало от лионских «Метаморфоз», был возобновлен Дидло и в 1822 году на новую музыку композитора А. Венюа.

На смену жеманству рококо и тяжеловесным условностям классицизма Дидло призвал подлинно классическую ясность содержания и формы. Еще важнее было то обстоятельство, что в обличии античных богов и богинь герои его балетов разыгрывали драму живых человеческих страстей. «Легкие Зефиры и Флоры начала нынешнего столетия еще очень далеки были от идеала и сильно отзывались земным»,— укоризненно поминал балеты Дидло Ф. А. Кони в 1847 году.[2]

---

[1] «Художественная газета», 1838, № 5, 15 марта, стр. 164.

[2] Федор Кони. Начало драмы, оперы и балета в России. «Репертуар и пантеон», 1847, т. I, стр. 143.

Характерный упрек. В сороковых годах, когда идеалом балетной сцены стала танцовщица, изображавшая бесплотную тень — сильфиду, «земные» качества балетов Дидло и в самом деле не могли показаться привлекательными даже в воспоминаниях.

«Зефир и Флора», «Амур и Психея» привлекали современников не давно знакомыми похождениями богов и сказочных героев, а силой поэтического олицетворения земных, человеческих переживаний.

Постановочное искусство Дидло

Дидло широко пользовался достижениями современных ему балетмейстеров, с которыми знакомился в годы странствий по Европе, и неустанно добивался собственных.

Персонажи его анакреонтических балетов носили свободные одежды, не стеснявшие движений: легкие туники оставляли обнаженными руки, плечи и шею (у мужчин — и часть торса), ноги были обтянуты трико, волосы у женщин стягивались греческим узлом или распускались в локонах и украшались цветами. Плечи танцовщика, исполнявшего роль Зефира, были осенены крыльями.

Из «низовых», демократических жанров, от мелодрамы до цирка, Дидло заимствовал воздушные «полеты» на проволоке и многообразно разрабатывал их применительно к условиям балетного спектакля. Впервые в «Зефире и Флоре» поднялся на воздух исполнитель роли Зефира. Затем машинисты сцены, увлеченные проектами Дидло, начали разрабатывать систему блоков и канатов, все усложняя подъем и спуск балетных персонажей. Вскоре и целые группы стали прилетать и улетать со сцены. В балете «Амур и Психея» Венера прилетала в колеснице, запряженной живыми белыми голубями. В архиве дирекции императорских театров хранится «Реестр вступившим требованиям для балета «Амур и Психея» вдобавок», где, в частности, бутафор требовал 60 карабинных крючков и 60 колец для устройства полетов.[1]

Ф. А. Кони писал о Дидло в 1839 году: «Он обстанавливал свои балеты с удивительной неутомимостью и старанием. Ему хотелось, чтобы в этих пластических поэмах выражались идеи его в полноте, чтоб фантазия играла на сцене так же светло и радужно, как в его голове».[2]

Постановочная техника оттого разрабатывалась столь широко, что помогала Дидло лучше раскрыть идейные замыслы своих произведений, повышала их доходчивость. А. П. Глушковский указывал, что Дидло «не старался поддерживать свои балеты одними машинами, богатыми костюмами и новыми декорациями, в замену недостатка таланта, как это делают другие балетмейстеры. Всю роскошь сценировки, все великолепие поддельное он заменял богатством своей фантазии В его сюжетах

---

[1] ЦГИАЛ, ф. 497, оп. 2121, д. 394, л. 4

[2] Ф. А. Кони. Биография Н. О. Дюра. «Репертуар русского театра», 1839, т II, кн. 7, стр 8.

всегда можно обойтись без бархата, парчей и сусального золота: жизнь, интерес, грация служили ему заменой. Живопись характеров и групп пополняла в них всякий внешний недостаток». Оформление спектакля всегда было обусловлено задачами художественного целого и никогда не занимало Дидло само по себе. Напротив, балетмейстер старательно избегал пустых, самоцельных, хотя бы внешне и выигрышных постановочных эффектов, больше всего опасаясь того, «чтобы зритель мог сказать: «Я был вчера в театре, видел прелестнейшие декорации, чудные машины, богатые костюмы,— а о балете ни слова».[1]

Сценическое действие составляло для Дидло основу спектакля, служило главным выразителем идеи. Носителями действия в его балетах были драматическая пантомима и эмоциональный, содержательный танец. Пантомима преобладала в произведениях второго петербургского периода его творчества; в балетах первого периода уделялось большее место танцу.

Каков же был танец в балетах Дидло?

Эстетика танца Дидло

Уже говорилось, что техника танца в то время находилась на достаточно большой высоте. Особой виртуозности (к середине XIX века даже упавшей) достиг мужской танец. Он изобиловал высокими и сильными прыжками, верчениями на полу и в воздухе, разнообразными заносками. Женский танец был менее сложен технически. В нем отсутствовали большие полеты, и строился он преимущественно на партерных движениях; техника пируэта была неразвита, и это обусловливалось неразвитостью танца на пальцах. Поднимаясь на высокие полупальцы, фиксируя остановки на полупальцах в паузах, танцовщица становилась на вытянутый кончик носка лишь в отдельных мгновенно проходящих движениях. Обувь, подошва которой кончалась на уровне пальцев, а не раньше, не давала нужной для этого опоры.

Ограниченными в своих выразительных возможностях были и дуэтные поддержки. Танцовщик лишь изредка поддерживал партнершу, склонявшуюся к нему на руки, в редких случаях поднимал ее на уровень груди, никогда не подбрасывал в воздух. В дуэтном танце оба партнера делали одни и те же па, несложные по технике. Вся виртуозная нагрузка приходилась на сольный мужской танец.

Осуждая «неумеренные изгибы корпуса» позднейших танцовщиц, поднимающих ноги «выше головы», А. П. Глушковский на склоне лет отстаивал эстетические принципы женского танца времен своей молодости. «Танцовщица, группируя себя, должна подражать хорошей картине или статуе, потому что те, в свою очередь, подражают природе во

---

[1] А. П. Глушковский Воспоминания балетмейстера, стр 172

всей анатомической строгости»,[1] — писал он, формулируя одно из основных требований эстетики танца первой трети XIX века.

Самое пристальное внимание обращалось на руки танцовщицы. Их гармоническая игра составляла главную прелесть женского танца, являлась его основным выразительным средством

Выразительность и эмоциональность женского танца Дидло многообразно использовал в своих балетах. Уже в первый период его пребывания в России на петербургской сцене появились воспитанные им танцовщицы, чьи имена произносили наряду с именами крупнейших западноевропейских мастеров мужского танца.

«В балетах Дидло,— писал Глушковский,— видно удивительное разнообразие в танцах; серьезные танцы исполнялись под музыку а д а ж и о с маршем; Дидло сочинял всегда для главного лица танцы плавные, с разными аттитюдами[2] и редко вмешивал в них антраша или быстрые пируэты. Танцовщик demi-caractère танцевал под музыку andante grazioso и allegro; для него сочинял он танцы грациозные, с совершенно другим положением корпуса и рук, употреблял скорые и мелкие па и пируэты в другом роде, нежели как в серьезных па, а для комического дансера делал па под музыку allegro — по большей части разного рода скачки, как-то воздушные скачки (tours en l'air) с другим движением корпуса и рук; так что публика в каждом танцоре видела особенный род танцев»[3]

Владея как балетмейстер всем многообразием современных ему выразительных средств танца, Дидло решительно осуждал бессмысленную виртуозность ради самой виртуозности, требовал от исполнителя артистизма переживания, логической оправданности действия.

По воспоминанию Глушковского, «Дидло тех танцоров, которые делали много антраша и пируэтов, называл *скакунами*. Конечно, нельзя обойтись в танцах, чтобы не скакать, но на все нужна умеренность Главное достоинство танца состоит в грациозном положении корпуса, рук и в выражении лица, потому что лицо танцовщика, передающее все оттенки страсти, заменяет слово актера, и зритель через то легче понимает сюжет балета».[4]

В этих словах определена одна из целей, к которой постоянно стремился Дидло, а с ним и весь русский балетный театр

Танец должен выражать чувства, передавать характеры. Выразительные движения тела и мимика должны заменять танцовщику слово.

---

[1] А П Глушковский Воспоминания балетмейстера, стр 165.

[2] *Аттитюд* — поза, положение Это буквальное значение французского слова и подразумевается в данном случае Его не следует смешивать с термином современного нам классического танца, прикрепленным к определенной позе

[3] А П Глушковский Воспоминания балетмейстера, стр 164

[4] Там же.

Таковы были требования Дидло, сразу же предъявленные им петербургской балетной труппе; их сделал он и основой школьного преподавания. Усилия нашли благодарную почву, результаты их сказались немедленно.

Действенный танец

Одним из ценных примеров действенного танца Дидло являлся развернутый танцевальный эпизод в опере Буальдье «Телемак на острове Калипсо» (1807), где участвовали первая танцовщица труппы Е. И. Колосова и воспитанница школы десятилетняя Е. П. Азарова. Рецензент журнала «Рутения», выходившего в Петербурге на немецком языке, так описывал этот эпизод:

«В этом спектакле самая забавная партия принадлежит маленькому Вакху, девочке из театральной школы, который слишком часто прикладывался к кубку Гебы, опьянел и в этом состоянии танцует прелестное соло.[1] Чарующий образ создает и сама Геба (г-жа Колосова) своими плавными движениями, обликом небожительницы, грацией и выразительной мимикой. Выдающееся искусство Дидло (сочинителя этого балета) и удивительная легкость исполнительницы подчеркнули прелесть этой картины».[2]

Значение действенных танцев Дидло в этой опере характеризовал и Глушковский, описывая картину бури, которую вызвала нимфа Калипсо, чтобы помешать Телемаку отплыть с ее острова.

«Без пособия Дидло,— писал он,— это место должно бы выполниться следующим образом: Калипсо машет своим волшебным жезлом по воздуху, и буря начинается, разумеется, обыкновенная, театральная; гром, молния и дождь исполнили бы свое дело очень хорошо. Но Дидло подал автору идею истинно поэтическую; он придумал выполнить это место следующим образом: Калипсо призывает Эола, бога ветров, и просит его произвести бурю на море, чтоб задержать Телемака. Эол отваливает огромный камень от пещеры, в которой заключены духи ветров; они выбегают оттуда, с длинными волосами, с большими крыльями, с надутыми щеками и выпятившимися губами, которыми они по временам делают движение,[3] они разрывают цепи, которыми они были ско-

---

[1] Драматическая актриса А. Е. Асенкова вспоминала, что Вакх—Азарова была одета в легкую синюю тунику и на голове носила венок из виноградных листьев, перемешанных с гроздьями. «Потягивая вино из золотого кубка, она с улыбкой любовалась плясками менад, мало-помалу отдаваясь влиянию охмеляющего напитка. Грациозно пошатываясь, расхаживала она по сцене и, наконец, в изнеможении склонившись головой на руку одной из менад, засыпала, не выпуская из рук кубка» («Картины прошедшего. Записки русской артистки». «Театральный и музыкальный вестник», 1857, № 44, стр. 607). Е. П. Азарова окончила школу в 1815 году и была принята в балетную труппу на положение второй танцовщицы.

[2] «Ruthenia», 1807, № 1, s. 229—230.

[3] Речь идет о масках со специальным механизмом, приводившим в движение губы.

ваны, в разных группах поднимаются на воздух, летают, машут крыльями и производят ветер; другие подбегают в неистовстве к морю, дуют на него крыльями и производят на нем волны;[1] третьи взбираются на деревья и заставляют их колебаться от ветра, некоторые же в бешенстве взбегают на вершины скал, движениями крыльев и рук нагоняют грозные тучи с сверкающей молнией и сильным громом; наконец, последние опускаются в недра земли, производят там страшный гул, а в некоторых местах показываются из земли огоньки... Все это действие бури было устроено с танцами; все группы имели свой характер, неистовство и бешенство выражались в движениях быстрых, соответствовавших порывам ветра».[2]

Описание действенного танца ветров интересно также тем, что оно свидетельствует о тесном творческом контакте Дидло с композитором Франсуа Адриеном Буальдье (1775—1834), талантливым автором многих опер, служившим в 1803—1810 годах придворным капельмейстером в Петербурге.

Балетмейстер и композитор

Считая, что балетмейстер обязан быть музыкально образованным человеком, Дидло говорил: «Музыка для балетмейстера самая необходимая вещь как для сочинения балетов, так и для пособия капельмейстеру, пишущему для них музыку».[3] Однако партитура балета сама по себе, как завершенное целое, представляющее самостоятельную художественную ценность, его не интересовала.

Процесс сочинения балетной партитуры протекал следующим образом. Еще до встречи с композитором Дидло составлял подробный план музыки будущего балета. Затем он сообщал композитору содержание сценария, показывал отдельные пантомимные сцены, намечал основные особенности танцев. Он сам оговаривал характер интонационного звучания музыкальных номеров, число тактов, темп, задачи оркестровки, выделял солирующие инструменты. Композитор, импровизируя в присутствии балетмейстера отдельные музыкальные отрывки, потом обязан был кое-как составлять их вместе, а при последующих встречах сокращать и урезывать их по воле Дидло. Такой способ создания балетной музыки чрезвычайно связывал инициативу композитора Кроме того, в отношениях с композиторами Дидло нередко чувствовал себя диктатором, и Антонолини и Кавос, наиболее частые его соавторы, не желая подчиняться его безоговорочным предписаниям, обычно вели с ним ожесто-

[1] Участница этого спектакля А Е. Асенкова вспоминала, что «фигуранты, представлявшие ветров, так хорошо и естественно делали свое дело, что не только зрителям, но и нам, до самой глубины знающим тайны всех подобных эффектов, казалось, что широкие крылья их веют холодом, и по телу пробегала невольная дрожь» («Театральный и музыкальный вестник», 1857, № 44, стр 607)

[2] А. П Глушковский. Воспоминания балетмейстера, стр. 179—180.

[3] Там же, стр. 173.

ченные споры. В столь утилитарном взгляде на роль музыки в балете заключалась не вина, а беда Дидло, ибо такова вообще была практика работы с композиторами в балетном театре его времени.

При всем том результаты сотрудничества с Дидло оказывались для композиторов, как правило, весьма плодотворными А. С. Рабинович, отдавая предпочтение балетной музыке Кавоса перед его оперной музыкой, писал, что идиллические, анакреонтические, рыцарские и прочие сценарии Дидло, по-видимому, «больше воспламеняли фантазию композитора, чем доставшиеся ему аляповатые оперные либретто. Главное же в том, что у Дидло всегда имелся объединяющий драматургический замысел. Под воздействием деспотичного балетмейстера этот замысел проецировался и на музыку. Именно это и было нужно Кавосу, у которого не был развит собственный дар обобщения и связывания воедино».[1]

Нуждаясь в хорошей музыке, Дидло нередко заимствовал мелодичные отрывки из популярных опер Моцарта, Керубини, Мегюля, Гретри и вставлял их в свои балеты. Оперу Буальдье «Калиф Багдадский» он переделал в балет, который шел под названием «Калиф Багдадский, или Приключения молодости Гарун-аль-Рашида» (1818). Музыка этого балета принадлежала Антонолини, но в нее входили большие музыкальные отрывки из оперы Буальдье.

Хотя Дидло и отводил музыке подсобную роль, он всегда тщательно следил за исполнением оркестра, за музыкальностью танца балетных актеров. Подчас это вызывало забавные выходки балетмейстера во время спектаклей. «Усердие его, чтоб во время спектакля все шло наилучшим образом, иногда слишком далеко его завлекает,— отмечал в 1817 году А. Е. Измайлов.— Например, в самую интереснейшую минуту, когда зритель требует, чтоб все покорствовало приятнейшему очарованию, вдруг Сочинитель выказывается в особенном костюме,[2] топает или делает странные знаки, чтоб оркестр ускорил или замедлил такт».[3]

Признавая справедливость упрека, Дидло дал такие объяснения своему критику:

«Надобно знать, что наши репетиторы[4] еще молоды, и хотя люди с дарованиями, но еще не имеют совершенной опытности; надобно знать, что танцовщик теряет все свои средства, если мера танцев замедлится, и не в состоянии уже принести удовольствие публике; надобно знать, что пантомима, ускоренная музыкою, уже не может выразить движений души во всей силе».[5]

---

[1] А. С. Рабинович Русская опера до Глинки, стр. 150

[2] То есть в повседневном костюме, не одетый для сцены.

[3] Юв Пр. [Ювенал Прямосудов — А. Е. Измайлов] «Тезей и Арианна, или Поражение Минотавра». «Сын отечества», 1817, кн. 48, стр. 128—129.

[4] Здесь — оркестранты-концертмейстеры

[5] К. Дидло. Ответ на статью Юв. Пр «Сын отечества», 1817, кн. 51, стр 252

Таким образом, Дидло заботился о музыке, соответствующей содержанию, характеру пантомимно-танцевального действия, обладающей мелодическими достоинствами и т. д., но при этом видел в ней лишь вспомогательное, хотя и необходимое слагаемое балетного спектакля. Противоречие это было обусловлено всей практикой балетного театра тех лет.

Дидло-педагог

Реформы Дидло плодотворно сказались и в школьном преподавании. Дидло знал, что полноценное воплощение его замыслов станет возможным при условии, если на сцену придут танцовщики, всесторонне эти замыслы понимающие. С неутомимой энергией взялся он за воспитание таких танцовщиков. Важное значение он придавал технике танца, верно рассчитывая, что без совершенного владения техникой балетный актер не в силах будет воплотить идейный замысел своей роли, передать «движение души» своего героя.

Сохранилось немало рассказов о суровой муштре, которой подвергал Дидло своих учеников. «Уверяли, что нашим молодым русским танцовщикам и танцовщицам пóтом и кровью доставалось плясовое искусство»,[1]— писал Ф. Ф. Вигель, в 1803 году посещавший балеты Дидло А. Я. Панаева рассказывала в своих воспоминаниях, что когда воспитанники школы «ехали на репетицию балета или шли на его (Дидло.— *В. К.*) урок, то крестились и молили бога, чтобы не испробовать палки Дидло на своей спине и на носках».[2] Комедийный актер и автор известных водевилей П. А. Каратыгин, учившийся, подобно Панаевой, в театральной школе при Дидло, вспоминал о своем учителе: «Я увидел на опыте, как он был легок на ногу и как сильно тяжел на руку. В ком больше находил он способностей, на того больше обращал внимания и щедрее наделял знаками своего расположения. Синяки часто служили знаками отличия будущих танцоров».[3]

Система обучения действительно была суровой. Темными зимними утрами, с шести часов, еще до завтрака, ученики принимались за свои упражнения. В огромном зале, чуть освещенном оплывающей сальной свечой, под стук палки учителя, мерно отбивающей такт, они, как вспоминал Каратыгин, выделывали бесконечные батманы и рондежамбы. К девяти часам приезжал Дидло, и начинался настоящий класс. Естественно, многие, особенно же те, кому не хотелось служить в балете, боялись Дидло и не любили его уроков. Но многих он заражал своим энтузиазмом. «Он хотел по возможности передать свой идеал и для этого

---

[1] Ф. Ф. Вигель. Записки, ч. II. М., 1891, стр 50.

[2] А Я Панаева (Головачева) Воспоминания Гослитиздат, М., 1956, стр. 30—31.

[3] П. А Каратыгин. Записки, т. I. Изд-во «Academia», Л., 1929, стр 58.

не щадил ни просьб, ни слез, ни пота, ни желчи»,[1] — писал Ф. А. Кони. Р. М. Зотов, замечая, что «Дидло не хотел сочинять больших балетов до тех пор, пока не преобразуется танцевальная школа», утверждал: «Люди с гением имеют врожденную способность одушевлять все окружающее. Дидло был вовсе не любезен с своими учениками,— и однако же они беспрекословно ему повиновались, думая только о том, чтоб угодить ему. Характер Дидло был самый пылкий, часто несносный — и однако же все его любили, все обожали его».[2]

Справедливость этой оценки подтверждается тем обстоятельством, что дети, часто выступавшие в балетах Дидло, сплошь и рядом проявляли там недюжинные актерские способности. Дидло, при всем своем неослабном внимании к танцевальной технике, тщательно развивал и актерские данные даже самых юных учеников. Если технике танца еще можно было выучить насильно и против воли, то заставить ребенка хорошо играть было нельзя: он должен сам захотеть этого. Дети же участвовали не только в массовых сценах балетов Дидло, но успешно исполняли и значительные роли. Таковы были, например, роли Георга в балете «Венгерская хижина», Креона в балете «Рауль де Креки», мальчика, ловящего канарейку, в балете «Вечер в саду», Вакха в опере «Телемак на острове Калипсо» и др.

Старания Дидло увенчались успехом. За первые десять лет его пребывания в России школа выпустила ряд актеров, чьи имена прославились в истории русского балета В 1806 году окончил школу Яков Люстих, одаренный танцовщик первого плана, впоследствии, в 1810—1820-х годах сам преподававший в театральной школе и проявивший себя как балетмейстер. В 1809 году из стен училища вышли Адам Глушковский, Мария Иконина и Анастасия Новицкая, в 1810 году — Мария Данилова.

Дидло опередил западноевропейский балет, уравнивая положение танцовщиц и танцовщиков, а порой отдавая первым и явное предпочтение. Женские характеры, то лирические и нежные (Флора, Психея), то героически-страстные (персонажи некоторых его позднейших произведений) заняли ведущее положение на сцене.

М. Н Иконина

Мария Николаевна Иконина (1787—1866) была, по свидетельству Ф. Ф Вигеля, «хороша собою, высока ростом, молода, стройна, неутомима и танцевала весьма правильно»[3] Одна из самых блестящих и обаятельных танцовщиц эпохи Дидло, она с большим успехом исполняла роли Креузы

---

[1] Ф А Кони Биография Н. О. Дюра. «Репертуар русского театра», 1839, т. II, кн. 7, стр. 8.

[2] Р Зотов И мои воспоминания о театре «Репертуар русского театра», 1840, т. II, кн 7, стр 34

[3] Ф. Ф. Вигель. Записки, т. II, ч. III, стр. 121.

в балете «Медея и Язон», Галатеи («Ацис и Галатея»), Альцесты («Альцеста») и др

Иконина обладала виртуозной для своего времени техникой танца. Менее одарена она была как пантомимная актриса. С. П Жихарев в «Дневнике чиновника» писал о ней: «Какой чудесный стан, какая возвышенная грудь, какие приемы и какая грация! Но так как совершенства на свете нет, то и грация Дианы — Икониной показалась мне несколько холодновата· никакой игры и жизни в физиономии»[1] Картинность пластики, отрешенность от глубоких психологических переживаний характеризовали игру Икониной в пантомиме, так много значившей в балетах Дидло. И хотя критика, превознося «величественную поступь Икониной», указывала «на точность ее в движениях, на разнообразные положения»,[2] Дидло, не признававший виртуозов, для которых техника была важнее всего, держал Иконину на положении солистки

Она покинула сцену в 1831 году, вскоре после отставки Дидло.

А. С. Новицкая

Анастасия Семеновна Новицкая (1790—1822) была одинаково одаренной танцовщицей и пантомимной актрисой. О Новицкой писали, что она «с невыразимою легкостью и чистотою соединяла нежность и скромность», что «в игре и танцах отличается она соединением благородства с прелестью», что «скромность — душа всех ее движений».[3] Ее выступление в балетном эпизоде оперы Буальдье «Алина, королева голкондская» вызвало восторженный отзыв критика: «Г-жа Новицкая была восхитительна в своем па. Это резвость, живость и веселость прекраснейшей Одалиски, прелесть и любезность Грации, пылкость, нежность и стремительность прекраснейшей Баядерки, словом: это Терпсихора нашего Театра!»[4] П. А. Каратыгин считал, что танцовщица Новицкая была «несравненно талантливее Истоминой».[5]

Большой скромностью Новицкая отличалась не только на сцене, но и в жизни. Только однажды она попыталась отказаться от роли, чуждой ее артистической индивидуальности; в ответ граф Милорадович, возглавлявший комитет «для решения высших театральных вопросов», пригрозил заключить ее в смирительный дом Это явилось сильным потрясением для робкой и впечатлительной девушки. Она заболела нервным расстройством и вскоре умерла.

---

[1] С П Жихарев Записки современника, стр 285

[2] «Вестник Европы», 1809, № 21, стр 79

[3] В С[оц] О санктпетербургском российском театре «Сын отечества», 1820, ч 65, кн 42, стр 55

[4] Р[афаи]л З[ото]в «Алина, королева голкондская». «Сын отечества», 1818, кн 3, стр. 124

[5] П. А. Каратыгин. Записки, т. 1, стр 152.

М И Данилова

Судьба Марии Ивановны Даниловой (1793—1810) была не менее трагична, чем судьба Новицкой, а жизненный ее путь — еще кратковременней

Эта выдающаяся танцовщица прославилась, будучи воспитанницей школы Дидло рано заметил необыкновенный талант Даниловой и начал выпускать ее на сцену в детских ролях Девочкой она получила ответственные роли в его балетах «Аполлон и Дафна», «Зефир и Флора» Одаренность юной танцовщицы сочеталась с ее на редкость благодарной сценической внешностью Н П Мундт в своей «Биографии знаменитой русской артистки Даниловои», сочувственно отмеченной В Г Белинским,[1] писал, что она умела передать «с поразительной истиною все страсти, все борения души, все порывы любви и отчаяпья, особенно очаровательна была она в ролях нежных, где любовь могла выказываться во всех ее изменениях Природа щедро наделила Данилову всеми дарами своими Прекрасные, благородные черты лица, стройность стана, волны светлорусых волос, голубые глаза, нежные и вместе с тем пламенные, необыкновенная грациозность движений, маленькая ножка делали ее красавицей в полном смысле, а воздушная легкость танцев олицетворяла в ней, как нельзя лучше, эфирную жрицу Терпсихоры Когда она являлась на сцену, единодушный восторг проникал всех зрителей» [2]

Беспримерный успех сопровождал выступление Даниловой в роли Психеи в балете Дидло «Амур и Психея» Здесь она была партнершей знаменитого Луи Дюпора, исполнявшего роль Амура Дидло в предисловии к сценарию этого балета, изданному в 1809 году на французском языке, писал, что Данилова в совершенстве исполнила роль Психеи, что глубина проникновения и выразительность — «душа игра, понимание» — были «поистине достойны удивления», и предрекал ей выдающуюся будущность «Если она всегда будет следовать примеру, который она имеет перед собой в лице г-жи Колосовой, она достигнет предела, какого можно достичь в искусстве пантомимы» [3] Дидло был объективен в своей оценке, он не мог предвидеть только одного — того, что жизнь Даниловой оборвется уже через год

Как бы то ни было, успех Даниловой был общепризнан В восторженных отзывах современники именовали ее Душенькой [4] В стихах, посвященных ее исполнению русской пляски с танцовщиком Дюпором, А. Е Измайлов восклицал «По-русски Душенька моя с Зефиром пля-

---

[1] В Г Белинский Полн собр соч, т IV, стр 67

[2] Н П Мундт Биография знаменитой русской артистки Даниловой «Пантеон русского и всех европейских театров», 1840, т I, стр 121

[3] А Мовшенсон и Ю Слонимский Карл Дидло — балетмейстер и педагог «Искусство и жизнь» 1940 № 10, стр 42

[4] *Психея* — душа *(греч)* *«Душенька»* — название популярной тогда поэмы И Ф Богдановича, написанной в 1775 году

шет!»[1] Н. М. Карамзин написал элегию на смерть семнадцатилетней Даниловой:

Вторую Душеньку, или еще прекрасней,
Еще, еще опасней
Меж Терпсихориных любимиц усмотрев,
Венера не могла сокрыть жестокий гнев;[2]
С мольбою к Паркам[3] приступила
И нас Даниловой лишила[4]

Данилова скончалась внезапно, и смерть ее вызвала много разноречивых толков. На самом деле юная танцовщица в результате сильного переутомления заболела туберкулезом. Скрытая болезнь обнаружилась во время пробы одного из «полетов», когда после резкого толчка Данилова почувствовала себя плохо. Больную воспитанницу срочно выпустили из школы, но ей уже не пришлось выйти на сцену.

Одновременно с Н. М. Карамзиным и другие русские поэты отозвались на трагическую кончину Марии Даниловой:

От наших взоров ты сокрылась, как звезда,
Котора, в ясну ночь по небу пролетая
И взоры путников сияньем изумляя,
Во мраке исчезает вдруг..—

писал Н. И. Гнедич.[5] Об этом же говорилось в стихах М. В. Милонова:

Когда средь сонма Сильф и резвых Ореад
Дивился твоему искусству несравненну,
Мечтал ли, что тебя, весельем оживленну,
Наутро окует внезапный смерти хлад?..[6]

Но лучшей, хотя и самой немногословной эпитафией Даниловой можно считать бесхитростные слова актера А. В. Каратыгина. В 1810 году он записал в своем дневнике:

«Генварь, 8 числа с. м. Скончалась в 12 часов ночи Танцовщица девица Данилова, имела редкий талант».[7]

Три выдающиеся танцовщицы, которых дал русской сцене Дидло в этот период,— важная его заслуга перед историей нашего балетного театра.

---

1 «Цветник», 1809, ч. II, № 6, стр. 402.

2 Согласно античному мифу, сама богиня красоты Венера завидовала внешности Психеи.

3 *Парки* — богини судьбы в античной мифологии.

4 «Вестник Европы», 1810, № 7, апрель, стр. 189

5 «Вестник Европы», 1810, № 10, май, стр 124—125.

6 «Вестник Европы», 1812, № 11, июнь, стр. 177—178.

7 ИРЛИ, ф. 526, тетр. 56, л. 6.

Иностранные мастера

Петербургская балетная труппа время от времени пополнялась и иностранными актерами. Роза Колинет (1784—1843) приехала из Парижа в Петербург в 1799 году еще совсем молодой танцовщицей. Ее исполнительская манера сложилась в традициях старой французской школы эпохи классицизма: строго соблюдались прямизна корпуса, нарочитая выворотность ног, жеманная округленность рук. Благодаря этому Колинет считалась одной из лучших преподавательниц бальных танцев: менуэта, гавота и т. п. Поэтому же она, хотя и стала вскоре женой Шарля Дидло, весьма недолго оставалась на сцене, исполняя первые роли в балетах анакреонтического жанра: нарождавшийся романтический стиль утверждал другую, более свободную и смелую исполнительскую манеру. В 1818 году Роза Дидло оставила театр.

С 1803 года в петербургскую труппу был приглашен немецкий танцовщик-солист И. И. Эбергард, перешедший после 1806 года на пантомимные роли. В 1803 году в труппу был принят и французский танцовщик Жан Дютак, навсегда оставшийся в Петербурге и до глубокой старости дававший там уроки танцев. В 1807—1810 годах сольные партии исполняли французские танцовщицы Сен-Клер и Мари Делиль; последняя в 1808 году уехала в Москву, а в 1811 году покинула Россию.

В 1808 году на гастроли в Петербург приехал знаменитый французский виртуоз танца Луи Дюпор (1785—1853). Это был танцовщик так называемого полухарактерного жанра. «Все телодвижения его,— писал в своих мемуарах Ф. Ф. Вигель,— были исполнены приятности и быстроты; не весьма большого роста, был он плотен и гибок, как резиновый шар; пол, на который падал он ногою, как будто отталкивал его вверх; бывало, из глубины сцены на ее край в три прыжка являлся он перед зрителями; после того танцы можно было более назвать полетами».[1] Эта характеристика показывает, как высок по тем временам был уровень танцевальной техники Дюпора.

По приезде Дюпора заметно возросла и техника русских танцовщиков, освоивших многие его достижения О внимании, с каким наблюдали они за блистательным гастролером, свидетельствуют слова А. П. Глушковского, вспоминавшего о Дюпоре много лет спустя: «Пируэты были им доведены до совершенства и удивительного разнообразия, он делал их всегда на самых пальцах (пируэт-филе) и, окончив, всегда останавливался в приятной позе, в чем и состоит главное достоинство пируэта. Другие танцовщики и танцовщицы делают бесконечные пируэты, это их тур-де-форс, но они делают их без грации и неправильно, то поднимаясь во время верчения на пальцы, то опускаясь на пятку... Дюпор

---

[1] Ф. Ф. Вигель. Записки, т. II, ч. III, стр. 121.

был похож на хорошо устроенную машину, которой действие определительно и всегда верно».[1]

Невысокий, коренастый Дюпор поражал техникой, но был плохим актером. Это отмечала русская критика. В анонимном «Отрывке», помещенном в 1808 году на страницах журнала А. А. Шаховского «Драматический вестник», говорилось: «Здесь недавно на большом оперном театре дебютировал один танцовщик; будучи от природы предприимчив, ловок и отважен, он прилепился подражать Вестрису в пируэте... Смотря на него, как он вертится, нельзя не подумать, что он по прямой линии происходит от славнейшего из дервишей и что он вдохновлен самим Магометом».[2] Критики, ценившие драматическую содержательность балетов Вальберха и Дидло, сдержанно отнеслись к гастролеру, щеголявшему обнаженной техникой приемов.

Оказав, с одной стороны, положительное влияние на развитие техники мужского танца, Дюпор, с другой стороны, противостоял стремлению русского балета к содержательности и драматизму, к правде страстей и переживаний. Баловень Европы, он был озабочен лишь демонстрацией собственных талантов виртуоза. Мало того, что он исполнял в балетах Дидло одни только виртуозные танцевальные партии — например Зефира в «Зефире и Флоре», он еще и требовал от Дидло — а на то ему были даны все права — создания балетов, нарочно приноровленных к его личным вкусам и склонностям. Но, как писал Рафаил Зотов, «гений Дидло не хотел угождать подобным требованиям».[3] Тогда Дюпор стал сам для себя ставить балеты. Они не представляли особой художественной ценности, и вскоре после отъезда гастролера от большинства из них сохранились лишь названия: «Соланжская роза», «Суд Париса», «Американцы, или Счастливое кораблекрушение», «Трубадур», «Любовь Венеры и Адониса, или Мщение Марса». Центральное место там занимали мужские партии, вся сила которых состояла в виртуозных сольных танцах. Реально обогатили репертуар русской сцены два поставленных им балета: «Зефир, или Ветреник, сделавшийся постоянным» и «Севильский цирюльник» — балетная инсценировка знаменитой комедии Бомарше, созданная Дюпором совместно с балетмейстером Жаном Блашем в 1806 году в парижской Большой опере.

Как ни прошумел своими танцами Луи Дюпор, живой душой петербургского балета неизменно оставался Дидло, талантливый и прогрессивный для своего времени мастер, утверждавший содержательность и классическую ясность форм хореографии. В его распоряжении была пре-

---

[1] А П Глушковский. Воспоминания балетмейстера, стр. 175.

[2] «Драматический вестник», 1808, ч IV, № 85, стр 51—52

[3] Р Зотов. И мои воспоминания о театре. «Репертуар русского театра», 1840, т I, кн. 4, стр. 16.

восходная труппа с талантливыми солистами, большим и слаженным кордебалетом, с многообразным репертуаром. Он проявил себя в ней как замечательный руководитель-режиссер и самоотверженный педагог. Но и для него годы, проведенные в России, были годами окончательного формирования творческой индивидуальности.

Касаясь возвращения Дидло в Лондон, современный нам английский исследователь балетного театра Айвор Гест пишет: «Человек, вернувшийся, чтобы стать балетмейстером Королевского театра с 1812 по 1814 годы, был неизмеримо более зрелым художником, чем прежде. Знакомство с народами Восточной Европы и их танцами и практическое освоение технических возможностей санкт-петербургского Оперного Дома стимулировали и развили два качества, всегда присущие хореографии Дидло: интерес к местному колориту и умение полагаться на сценические эффекты для создания иллюзии. Он стоял на пороге Романтического Балета».[1]

Это относилось к той поре, когда французский подданный Дидло «по причине тяжелой болезни», как было написано в его служебном формуляре, покинул в 1812 году Россию. Покинул, чтобы вернуться в нее снова в 1816 году, на этот раз — до конца жизни.

---

[1] Ivor Guest The Romantic Ballet in England. London, 1954, p. 25.

МОСКОВСКИЙ БАЛЕТ В ЭПОХУ ОТЕЧЕСТВЕННОЙ ВОЙНЫ

Путь к творческой зрелости совершал и московский балетный театр. Во многом — медленнее и затрудненнее, кое в чем — значительнее и дальше.

Это определялось прежде всего общественным положением московского балетного театра той поры.

Состояние балетной труппы

С 1806 года, после того как сгорел Петровский театр, принадлежавший антрепренеру Маддоксу, его труппа перешла в ведение дирекции императорских театров. Однако возможности для планомерной творческой деятельности она получила не скоро. Труппа кочевала с одной площадки на другую, ютясь в домашних театрах московских вельмож.

И. И. Вальберх, который выступал в Москве зимой 1807/08 года, так описывал эти условия: «Нет ни платьев, ни декораций,— одним словом, качельный театр...[1] Мы принуждены будем танцевать в гнусном сарае, который тесен, холоден, одним словом, имеет все мерзкие достоинства... Театр дьявольски тесен, хотя пол будут переделывать, потому по

---

[1] *Качельный театр* — театр под качелями на масленице, то есть балаган.

этому ходить страшно, а не только танцевать... Здесь все уборные состоят в одной комнате, которую отгораживают ширмами для женщин. Под качелями в театрах больше есть уголков для пальясов и полишинелев, чем в здешнем придворном театре!.. Что я? Засланный балетмейстер в Москву, который должен давать и танцевать балеты на гнусном театре, где нельзя ни себя показать, ни достоинства балетов».[1]

Отстроенный в 1808 году Арбатский театр сгорел во время нашествия французов, и целых тринадцать лет, до 1825 года, когда открылся Большой театр, московский балет не имел сколько-нибудь сносной сценической площадки.

Московская театральная школа также влачила весьма убогое существование. К 1806 году, когда она была преобразована в Московское императорское театральное училище, в ней насчитывалось всего лишь семнадцать учеников: девять мальчиков и восемь девочек.

Балетной труппе приходилось весьма тяжело и во многих других отношениях. В ней не было ни порядочных солистов, ни слаженного кордебалета. Состав ее был случаен и текуч Известный характерный танцовщик В. М. Балашов после пожара 1805 года выступал редко и вскоре уехал в Петербург. На содержание московской труппы отпускалось значительно меньше средств, чем на содержание петербургской, а ее иностранные силы, как правило, были представлены актерами второстепенными. Случалось, состарившихся или вышедших из моды иностранцев посылали доживать свой век в Москву, как это было, например, с балетмейстером Домиником Лефевром.

Правда, на первых же порах московская театральная дирекция приняла ряд неотложных мер. Прежде всего она пополнила труппу, купив крепостных балетных актеров помещика Столыпина; почти одновременно к ним прибавились и крепостные графини Головкиной, подаренные Московскому воспитательному дому Но все это были танцовщики мало подготовленные, годные лишь для кордебалета. Столыпинские актеры вовсе не исполняли балетных спектаклей, а участвовали только в операх с балетным дивертисментом, таких, как «Волшебная флейта», «Дианино дерево», «Ариадна», «Прекрасная Арсена» и т. п. Впоследствии они влились в драматическую труппу Малого театра.

В 1806 году Москву посетила немецкая труппа, куда входили и балетные актеры. Танцовщик и балетмейстер Жан Ламираль и его жена танцовщица Елизавета Ламираль, балетные премьеры этой труппы, были приглашены на службу в московский театр. Одновременно Жан Ламираль начал преподавать в школе

Немногочисленность тогдашней московской балетной труппы и ограниченные размеры сцены вынуждали Ламираля ставить первона-

---

[1] Иван Вальберх Из архива балетмейстера, стр. 82, 92, 99.

чально главным образом дивертисменты из разного рода па де де, па де труа, а также характерных танцев. Дебютировала чета Ламиралей в «Турецком дивертисменте», исполнив па де де с шалью. «Турецкие дивертисменты» с участием Жана Ламираля часто повторялись за годы его пребывания в Москве; в них бывали заняты и ученики школы. Кроме того, Ламираль ставил балетные миниатюры: «Коронация Рокселаны», «Квакеры», «Резвости Купидона» и др. Они являли собой череду различных танцев, связанных весьма незатейливым сюжетом.

Когда в 1808 году открылся вновь выстроенный деревянный театр у Арбатских ворот (сгоревший в дни наполеоновского нашествия), новое помещение предоставило более широкие возможности для деятельности московской балетной труппы.

На сцене Арбатского театра Ламираль давал уже многоактные балеты с большим количеством исполнителей, машинами для полетов и сложными декорациями. Среди участников были и только что выпущенная школой молодежь, и воспитанники-подростки.

Для открытия Арбатского театра Ламираль поставил балет «Олимп»; он, его жена и остальные артисты труппы исполняли танцевальные номера в костюмах греческих богов. В том же 1808 году он показал в свой бенефис прославленный балет Доберваля «Тщетная предосторожность». Спектакль этот утвердился на московской сцене и выдержал большое число представлений. Шел он, как принято было в театре того времени, под двойным названием: «Худо сбереженная дочь, или Тщетная предосторожность».

Одна из лучших балетных постановок Ламираля «Доротея» (1809) явилась предшественницей популярных впоследствии «балетов со сражениями»; здесь дрались на шпагах и саблях восемь фехтовальщиков. Последний же из балетов, поставленных Ламиралем в Москве,— «Дитя тайны, или Разбойники в Пиренейском лесу» (1812) — оказался уже типичной пантомимой со сражениями, чрезвычайно характерной для русского романтического балета первой трети XIX столетия.

В 1811 году Ламираль вышел в отставку, а на следующий год был выслан из Москвы в числе других французов. После победы русских войск над наполеоновской Францией он в 1814 году получил возможность вернуться в Москву и занялся здесь частным преподаванием танцев.

В 1808 году в Москву приехал танцовщик и балетмейстер Доминик Лефевр. С 1775 года он работал на петербургской сцене, но, состарившись, выступал лишь изредка, исполняя в театре мимические роли, и почти целиком отдался преподаванию. Придя балетмейстером в Арбатский театр, Лефевр через год заменил Ламираля в школе. Его педагогическая деятельность длилась до 1812 года, когда он умер во время отступления французов.

И М. Аблец

Значительную роль в истории формирования московского балетного театра сыграл русский танцовщик и хореограф Исаак Михайлович Аблец (1778—1829).

Аблец поступил в Петербургскую театральную школу в 1792 году, а в 1796 году уже был выпущен в петербургскую труппу фигурантом. Один из любимых учеников И И. Вальберха, он непрестанно совершенствовался в своем искусстве и постепенно завоевал положение первого танцовщика В 1807 году его перевели «в звании дансера» в Москву.[1]

Как танцовщик Аблец обладал замечательными способностями. 1 января 1808 года гастролировавший в Москве Вальберх писал жене: «Сегодня Аблец танцевал с Ламиральшей Menuet de la cour et gavotte de Vestris;[2] его так хорошо приняли, что мне стало *стыдно-завидно*».[3] Это авторитетное свидетельство показывает, что Аблец хорошо владел не только характерным, но и другими, более сложными видами сценического танца того времени· менуэты и гавоты в усложненных театрализованных формах входили в репертуар лишь танцовщиков первого плана, как основа па де де, па де труа и тому подобных виртуозных номеров.

В области характерного танца Аблец многого достиг и как балетмейстер. Некоторые его постановки переносились на петербургскую сцену. Преобладающее место в творчестве Аблеца-балетмейстра занимали русские балеты-дивертисменты, о которых подробнее будет сказано ниже, а также отдельные русские пляски, входившие в драматические и оперные спектакли.

Кроме того, Аблец сочинял и балеты других жанров. Так, в 1809 году он поставил характерный балет-дивертисмент «Гишпанские вечера», а в первой половине 1812 года — комический балет «Школа Пьеро», пантомимный балет «Алжирцы, или Побежденные морские разбойники» и возобновил анакреонтический балет Дюпора «Зефир, или Ветреник, сделавшийся постоянным».

Но если в области характерного танца Аблец выступал новатором, то в других видах танца он оставался приверженцем устаревающих форм. Придворный менуэт XVIII века, размеренный и чинный, уже уступал место более смелым и свободным танцам Аблец ими пренебрегал. Как преподаватель он, по словам С. Н Глинки, «был в своем деле и догматик и классик; он, так сказать, циркулем измерял и каждый шаг, и каждое движение». «Из стройных движений,— говорил он,— происходит грация».[4] Впрочем, такая строгость учителя должна была приносить и

---

[1] ЦГИАЛ, ф. 497, оп. 2121, д. 1549, л. 1.
[2] Придворный менуэт и гавот Вестриса *(франц.)*
[3] Иван Вальберх Из архива балетмейстера, стр 90.
[4] С. Н. Глинка. Записки. Спб, 1895, стр. 315.

определенную пользу его воспитанникам, дисциплинируя их в процессе учебной подготовки.

После изгнания наполеоновских войск, с возрождением театральной жизни в Москве, Аблец ставил уже только одни русские спектакли, причем в 1813, 1814, 1815 годах его дивертисменты шли почти каждый вечер.

Создание национального патриотического репертуара эпохи Отечественной войны является главной заслугой Аблеца — одного из первых наших балетмейстеров, работавших в области русского характерного танца.

В 1817 году Аблец покинул сцену. В ходатайстве о пенсии он писал: «Конторе императорского Московского театра известно, что со времени присоединения меня к московскому театру я, сверх личного употребления себя в танцах, по приказанию начальства занимался постановлением балетов, дивертисментов, разного рода плясок и других танцев; а притом в 1809-м и 1810-м годах, после увольнения балетмейстера Ламираля, занимал должность его, учреждал и поставлял один все танцы на сцене Московского театра до прибытия и вступления в должность балетмейстера Лефевра, да при нем, после него и до сих пор удостоивался приказания начальства составлять для сцены разные пляски и дивертисменты, за кои ни от начальства, ни от публики не видел ни малейших знаков неблаговоления или неудовольствия. . .» [1]

Перечисляя то, чем был обязан ему московский театр, Аблец не упомянул еще об одной своей немаловажной заслуге. К участию в своих постановках, где, как уже было сказано, преобладали русские темы и сюжеты, он широко привлекал балетных учеников театрального училища. Тем самым он развивал и поощрял в них интерес к отечественному танцу, прививал его навыки детям; в школе ведь русскому танцу не обучали. А ставить дивертисменты силами воспитанников Аблец начал сразу по приезде в Москву.

Воспитанники школы в балетном репертуаре

К исходу первого десятилетия XIX века воспитанники московской школы систематически участвовали в спектаклях балетной труппы.

Среди мальчиков выделялся будущий балетмейстер и талантливый характерный танцовщик И. К. Лобанов. В пору учения он был участником многих спектаклей. Имя двенадцатилетнего воспитанника Лобанова начало появляться на театральных афишах в 1809 году, через два года после его поступления в школу: вместе с другими учениками он исполнял цыганскую пляску в «Русском балете» И. М. Аблеца. С 1816 года Иван Карпович Лобанов стал уже

[1] ЦГИАЛ, ф. 497, оп. 2121, д. 1549, л. 1.

одним из ведущих актеров московской труппы[1] и быстро завоевал признание у зрителей.

Успешно танцевали на сцене и ученицы Татьяна Иванова, Параша Новикова, Кротова, Лебедева и др. Например, в балете «Зефир, или Ветреник, сделавшийся постоянным» Иванова, Кротова и Новикова исполняли партии нимф, Лебедева — роль Амура. Окончив школу в 1816 году под руководством А. П. Глушковского, Т. И. Иванова стала видной танцовщицей московской сцены.

О характере репертуара московского балета того времени, о составе его труппы и о занятости воспитанников в спектаклях дают представление театральные анонсы, печатавшиеся тогда в газете «Московские ведомости». Так, одна из афиш 1810 года извещала, что за комедией «Влюбленный Шекспир» «последует дивертисман М а с к е р а д, в котором будут танцевать: гг. Леон, Фале, Бюрсе (французские гастролеры.— *В. К.*), Аблец; г-жи Делиль, Ламираль, Констанс Плетень, Коняева, Соколова, Егорова, Борисова, воспитанник г. Лобанов и воспитанницы г-жи Новикова и Кротова Ф а н т а н г о, соч. г-на Лефевра. Оной дивертисман кончится М а з у р к о й или К р а к о в я т с к и м т а н ц о м, в коем новые костюмы г-на Локка; после оного Д и в е р т и с м а н а дана будет: М а л е н ь к и й м а т р о з, опера в одном действии; а в заключение спектакля дан будет новой комической балет, под названием О д н о м у о б е щ а н о, д р у г о м у д о с т а л о с ь, в 2 действиях, соч. г-на Валберха; в коем будут танцовать гг. Фале, Аблец, Лилеев, Бюрсе; г-жи Констанс Плетень, Коняева и Соколова».[2]

Перечисленными актерами и балетмейстерами, в основном, и ограничивался состав балетной труппы Москвы вплоть до 1812 года. Театральная дирекция пыталась улучшить положение дел гастролями петербургских актеров. 9 августа 1811 года в «Московских ведомостях» было объявлено конторой театра, что «как для составления балетов, так и для русской трагедии будут присылаться из Санкт-Петербурга сюжеты первых амплуа».[3]

Так появился в Москве танцовщик и балетмейстер А. П. Глушковский, переведенный туда дирекцией из Петербурга Он не успел еще развернуть свою деятельность в полной мере, когда приближение наполеоновских войск к Москве заставило эвакуировать театр и школу. В воспоминаниях Глушковского правдиво рассказано о бедствиях, которые терпели актеры и воспитанники, покинувшие Москву Долго не находили они себе пристанища в заполненных беженцами городах, пока не обосновались на первое время в приволжском городке Плесе, а затем переехали в Кострому.

[1] ЦГАЛИ, ф 659, оп 4, д. 1087, лл 1, 3, 7.
[2] «Московские ведомости», 1810, № 82, 12 октября, стр 2776.
[3] «Московские ведомости», 1811, № 63, 9 августа, стр. 1722.

По мере того как надвигались события Отечественной войны, все более нарастала волна народных патриотических чувств, охватывавшая все многообразные проявления общественной и культурной жизни. Патриотическая тема прочно утверждалась в театральном репертуаре На драматической сцене патриотические пьесы «отвечали политическому настроению момента и потребностям поднявшегося национального духа. Чем ближе к Москве подходил Наполеон, тем более в театре, благодаря частым манифестациям, действие со сцены переносилось в зрительный зал. И долгое время еще затем, после изгнания французов, манифестации не смолкали в столичных и провинциальных театрах».[1]

Та же народно-патриотическая тема определила собой многие существенные черты русского хореографического творчества той эпохи.

Дивертисменты на народные темы

Содержательную и совершенно самобытную страницу в истории русского музыкального театра эпохи Отечественной войны 1812 года представляли собой дивертисменты на русские народные темы, общие жанровые признаки которых были охарактеризованы выше. Не все произведения этого жанра непосредственно воссоздавали события войны, однако все они так или иначе были связаны с русской национальной тематикой, так или иначе трактовали патриотические сюжеты и во многом определяли собой своеобразное лицо московского балета той поры.

П. А. Вяземский, описывая впоследствии московские театральные впечатления времен своей юности, замечал: «Когда говорю балет, то должно под ним скорее разуметь разнохарактерный дивертисмент. Тут подлинно, в разнообразных плясках, являлись красивые, грациозные и талантливые танцовщицы. Это была своего рода поэзия. Кроме помянутой и царствующей Ивановой, было несколько блестящих личностей, в числе их назову Новикову, живую, увлекательную, черноглазую и густо-черноволосую цыганочку. Особенно памятен мне один дивертисмент под названием, кажется, Семик. Тут на выбор подобрано было все, что ни есть лучшего в Московском театре по ведомству пляски и пения. Молодой Лобанов в роли цыгана, с черною бородою и в ярко-красном архалуке, приводил в восторг всю публику от кресел до райка своими эксцентрическими и неистовыми коленцами...»[2]

---

[1] В. Всеволодский (Гернгросс). Театр в России в эпоху Отечественной войны. Спб, 1912, стр 154.

[2] П. А. Вяземский Полн собр. соч., т. VII. Спб, 1882, стр. 335 Поэтическая зарисовка Лобанова, данная Вяземским, дополняется прозаическими строками служебного аттестата: «Приметами он, Иван Лобанов,— говорится там,— роста среднего, волосы на голове и бровях темно-русые, глаза карие, нос прям, рот умеренный, лицо чисто» (ЦГАЛИ, ф. 659, оп. 4, д. 1087, л. 23 об.),

«Семик, или Гулянье в Марьиной роще»

Упомянутый Вяземским дивертисмент на народную тему «Семик, или Гулянье в Марьиной роще» принадлежал в 1810-х годах к числу популярнейших произведений этого жанра и часто исполнялся тогда на обеих столичных сценах и в провинции. Как уже говорилось, он представлял собой вольную театрализацию народного обряда, связанного со старинным праздником весеннего возрождения природы. Праздник этот отмечался и в начале XIX века.

Дивертисмент «Семик» шел сначала в Останкине, в крепостном театре Шереметевых, а 25 января 1815 года был показан на московской сцене. Газета «Московские ведомости» напечатала полную афишу первого представления: «Семик, или Гулянье в Марьиной роще, новый дивертисман, составленный из разнохарактерных плясок, хороводов и хоров, музыка, сочиненная вновь, как для оркестра, так и для певческих голосов, императорской театральной дирекции капельмейстером г. Давыдовым, пляски же составлены вновь г. Аблецом, в котором будут петь: г. Дружинин и дев. Окунева дуэт на голос: Чем тебя я огорчила и проч.; г. Соколов и дев. Медведева малороссийский дуэт: Миновалась зла година, станем, донцы, гарцовать и проч.; гг. Соколов, Дружинин, девицы Окунева и Медведева м — квартет на голос: Солнце на закате, время на утрате и проч.; хоры песенников, солдат, крестьян и козаков; плясать: г. Глушковский и дев. Кротова по-козацки; г. Аблец, г-жа Махаева, девицы Иванова и Лобанова по-русски; гг. Лобанов, Я. Иванов, дев. Медведева м. по-козацки; г Слукин и дев. Окунева по-русски; девицы Новикова и Баркова по-цыгански; хороводы козацкие, пляски, составленные из воспитанников и воспитанниц театральной школы».[1]

В массовых сценах «Семика», как видно из афиши, участвовали не только артисты оперной и балетной трупп, но и воспитанники школы.

Развернутое описание спектакля оставил его участник А. П. Глушковский.

«В «Семике» участвовали лучшие певцы и певицы того времени,— сообщал он.— Для них был нарочно сочинен Давыдовым хор русских солдат в честь русского воинства, который был отлично слажен. Ко всему этому употреблен был в этом же дивертисмане известный русский песенник Лебедев, который явился хороводом (то есть водителем хора.— *В. К.*) перед кружком песенников с разными русскими простонародными инструментами: с ложками, гремушками, дудками и проч Этот хор так мастерски выполнял свое дело, что даже у старичков косточки зашевелились. Прибавьте к этому превосходный кордебалет, который действовал ровно, точно, и отлично придуманные разнообразные национальные

[1] «Московские ведомости», 1815, № 7, 23 января, стр 154.

костюмы, и вы составите себе приблизительное понятие о том, какое впечатление должен был произвесть этот народный балет... Успех его загремел повсюду, и вскоре я был потребован в Петербург, чтобы передать балетмейстеру Огюсту содержание и подробности этого дивертисмана для постановки его на Эрмитажном театре».

О том, как много значила постановка «Семика» не только для зрителей, но и для самих московских мастеров балета, говорят следующие слова Глушковского:

«Тогда в этом дивертисмане участвовали все лучшие танцоры и танцовщицы, которые с таким рвением друг перед дружкой старались усовершенствоваться в русских танцах, что брали уроки у русских; многие нарочно ездили к цыганкам и платили им большие деньги, чтобы только перенять их манеры в народной пляске. И действительно, с каким танцем может сравниться русская пляска, если видишь в ней молодую девушку, полную, румяную, с стройной талией, с хорошо выправленным корпусом и руками, с выражением в лице, плывущую как лебедь по озеру! Сколько неги, чувства, движения, благородства в этом танце! Даже самые па этой пляски отличаются скромностью и какой-то девственной стыдливостью! Тут нет ничего вакхического, ничего резко чувственного или похожего на французские изысканные аттитюды».[1]

Таким образом, и зрителей, и исполнителей дивертисментов на народные темы одинаково привлекали черты русского фольклора, русского национального характера, запечатленные с большой по тем временам определенностью и художественной выразительностью. Мастера московского театра неоднократно обновляли и дополняли эти спектакли в ходе их сценической жизни.

Сценическая жизнь «Семика» оказалась особенно содержательной и долговременной. В 1828 году, уже на сцене Большого театра, характерный танцовщик И. К. Лобанов возобновил его в собственной постановочной редакции. По отзыву журналиста М. Н Макарова, «пляски под русские и цыганские песни самого г-на Лобанова, г-жи Гюллень-Сор и г-жи Глушковской, козацкая пляска г-на Ришара большего с девицею Харламовой, хоры песельников, певчих, солдат, козаков, крестьян дополнили разнообразную приятность русского простонародного увеселения».[2]

«Семик» исполнялся на московской казенной сцене вплоть до 1862 года, то есть прожил почти полувековую жизнь.

---

[1] А. П. Глушковский. Воспоминания балетмейстера. стр 176—177.

[2] М [М Н Макаров] Бенефис танцовщика и танцовщицы Лобановых. «Дамский журнал», 1828, № 13, июль, стр. 44.

Характерный танец

С постановками дивертисментов на народные темы был закономерно связан расцвет театрального характерного танца. Этот танец появился на русской сцене именно в спектаклях смешанного жанра.

Как видно из описания «Семика», танец там был весьма близок к своему народному первоисточнику, а порой буквально воспроизводил его. Однако в основном это была не натуральная народная пляска, а театрализованный, сценический характерный танец. Он был связан уже не только с действиями обряда или песни, под которую исполнялся (достаточно назвать песню из «Семика» про княгиню и княжого сына, посылающего за ней в город своих бояр), но и с характером и поступками персонажа, изображаемого на сцене. Соответственно с содержанием изменялся и строй танцевальных движений: он становился более симметричным, усложнялся технически.

Характерный танец не представляет собой точного подобия народной пляски, а, творчески изменяя, театрализует ее, то есть делает частью сценического действия.

Отбирая те или иные особенности народной пляски, характерный танец их укрупняет, углубляет, видоизменяет, а ненужное опускает. Такой отбор закономерен. Он позволяет передать в танце не только дух исторической эпохи, но и конкретные обстоятельства действия данного спектакля, не только черты, свойственные всему народу, но и индивидуальные черты того или иного действующего лица или группы лиц.

Характерный танец позволяет раскрыть определенные черты как индивидуального, так и общенародного характера в определенный момент развития сценических событий. Именно поэтому одна и та же народная пляска может послужить основой для создания нескольких мало похожих друг на друга характерных танцев.

Художественная ценность характерного танца зависит от того, насколько поэтично и правдиво он воспроизводит дух своего фольклорного первоисточника — народной пляски, от того, как глубоко и рельефно показывает он действующее лицо (или группу действующих лиц) спектакля, от того, в какой мере он двигает вперед развитие сценического действия.

Все эти качества выработались в русском характерном танце не сразу. Часто он выпадал из действия, являлся вставным концертным номером.

Главной же опасностью, которая подстерегала характерный танец с самого начала, была утрата народного содержания и стиля. Тогда вместо творческой театрализации получалась фальшивая стилизация «под народность», фольклорная основа искажалась до неузнаваемости.

В первые десятилетия XIX века на московской сцене вслед за русскими, украинскими, цыганскими плясками появились и уральские, мол-

давские, татарские, черкесские, сербские, болгарские, венгерские, польские (мазурка, краковяк). В середине двадцатых годов к популярным испанским танцам (фанданго, болеро, качуча) прибавились экзотические китайские, индийские, турецкие. Они имели уже мало общего с подлинно народными источниками, а представляли собой чаще всего вольную «фантазию» балетмейстера на ту или иную национальную плясовую тему. Переходил из одного дивертисмента в другой, например, танец с кокосами. Многие из этих танцев имели комическую окраску, в них нередко выступал талантливый гротесковый танцовщик Фердинанд Урбани. Однако художественная ценность их была весьма невелика, потому что они не опирались на достоверную музыкально-плясовую фольклорную основу.

Русские, украинские, польские и другие театрализованные пляски еще долго восхищали демократического московского зрителя изяществом национальной пластики. Их плавная лирика и безудержное удальство ярко живописали черты народного характера.

Несколько иначе обстояло дело в Петербурге. Столичная знать находила слишком простыми и грубыми народные пляски. Там русский танец иногда становился «боярским», изящество его делалось жеманнее, лихость — сдержаннее. Он подвергался стилизации, то есть приглаживался и украшался. Все же и там русская пляска, хотя и сверх меры «облагороженная», царила на сцене, появляясь в балетах, операх и драмах. Воспоминания современников, журнальные статьи того времени содержат немало восхищенных отзывов о Колосовой, Лобанове и других исполнителях русских танцев, без которых редко обходились даже парадные спектакли Петербурга и Москвы.

Так с самого начала наметились две тенденции в русском характерном танце. Одна — прогрессивная, основанная на творческой близости к фольклорному первоисточнику, на стремлении передать сценическими средствами его содержание, его дух, его художественную природу. Другая — реакционная, украшательская, стилизаторская; она сводилась к произвольному обыгрыванию внешних признаков народности.

Обе тенденции по-разному воздействовали на судьбы русского характерного танца в продолжение всей его дореволюционной истории. Преобладание одной из них выступало безошибочным показателем идейно-художественных качеств того или иного характерного танца и — шире — общего состояния балетного репертуара данного времени.

В 1810—1820-х годах, наряду с подлинно народными спектаклями, подобными «Семику», появлялись и другие, ложнонародные произведения. Под видом прославления отечества там преподносились монархические идеалы, изображалась несуществующая любовь закрепощенных крестьян к «царю-батюшке» и помещикам-угнетателям, славился самодержавно-крепостнический строй. В этих спектаклях, реакционных по

своему содержанию, также встречались вставные песенные и танцевальные номера. Как правило, они представляли собой образцы приторной, сусальной стилизации.

Говоря об этом, надо учитывать, что многие деятели театра того времени, в том числе и балетные, при всей своей бесспорной одаренности и художественной зрелости не поднимались до уровня передовых освободительных идей своего времени. В непосредственной творческой практике русских балетмейстеров И. И. Вальберха, А. П. Глушковского, И. М. Аблеца, И. К. Лобанова отразились противоречия их общественной среды, противоречия между их демократическим происхождением и необходимостью подчиняться запросам господствующей дворянской верхушки. Незаурядные художники, отличные знатоки своего дела, они двигали его вперед, изучая русский народный танец и фольклор других национальностей и широко воспроизводя его на сцене. Но как раз потому, что сцена эта была императорская, что положение балета было чрезвычайно сложным в условиях самодержавного строя, произведения их часто бывали ограниченными в своих демократических качествах и стремлениях.

Дивертисменты И. И. Вальберха

Это обстоятельство отчетливо проявилось, например, в балетах и дивертисментах на русские темы, созданных И. И. Вальберхом. В 1810—1814 годах, в полосу высокого подъема народного патриотизма, он поставил на петербургской сцене ряд весьма неравноценных спектаклей.

В ноябре 1810 года был показан пятиактный пантомимный балет на музыку разных авторов «Новая героиня, или Женщина-казак» (в январе следующего, 1811 года Вальберх поставил его и в Москве). Затем, в сотрудничестве с танцовщиком и балетмейстером Огюстом Пуаро, он создал в Петербурге следующие спектакли: в августе 1812 года — «Ополчение, или Любовь к отечеству», одноактный балет с хорами и пением на музыку К. А. Кавоса (в декабре 1814 года его повторил на московской сцене И. М. Аблец); в октябре 1812 года — «Русский деревенский праздник», интермедия-дивертисмент с хорами, пением, русскими и цыганскими плясками; в мае 1813 года — «Русские в Германии, или Следствие Любви к отечеству», большой пантомимно-анекдотический балет в четырех действиях на музыку Париса; в ноябре 1813 года — «Казак в Лондоне», одноактный анекдотический балет; в августе 1813 года — «Праздник в стане союзных армий при Монмартре», торжественное представление, составленное из танцев разных наций, эволюций и пения в честь союзных армий, музыка К. А. Кавоса (в сентябре 1814 года повторено на московской сцене И. М. Аблецем); в июне 1814 года — «Торжество России, или Русские в Париже», аллегорико-исторический балет в трех действиях на музыку К. А. Кавоса.

Поучительно сравнить между собой некоторые из этих постановок.

Сюжетной основой балета «Русские в Германии, или Следствие Любви к отечеству» был один из многочисленных анекдотов времен Отечественной войны. Группа вооруженных русских крестьян и среди них отставной солдат Иван-безрукий (его роль исполнял сам Вальберх) в поисках своих детей — русских воинов переходила границу. Герои спектакля попадали в немецкий город, жители которого только что с благодарностью проводили русские полки, освободившие их от французов. После многочисленных злоключений сын Ивана, ополченец Андрей (Огюст Пуаро), и дочь Василиса (Е. И. Колосова) с пятилетней дочерью Агафьей встречали, наконец, своего отца. В финале балета на воздух взлетала взорванная вражеская крепость, герои спектакля, спасшие знамя ополчения, получали награды от командующего генерала. На фоне развевающихся знамен с надписями «За отечество!», «Свобода Европы!» проходили военные эволюции.

Темой балета был героизм русских крестьян-ополченцев, так многогранно проявившийся в событиях Отечественной войны. При всей наивности сюжетных положений, народно-патриотическая тема отчетливо раскрывалась перед зрителем. Изображая русских и немецких крестьян, спектакль передавал в танцах особенности национальных характеров. Недаром в сценарии особо подчеркивалось, что население исполняет пляски, «приличные той земле, где происходит действие».[1]

Этот балет являлся продолжением другого патриотического балета-дивертисмента Вальберха и Огюста «Ополчение, или Любовь к отечеству», сценарий и партитура которого не сохранились. Показывая простых крестьян, поднимающихся от мала до велика на борьбу с чужеземными захватчиками, балет «Ополчение» в еще большей степени, чем его «следствие» — «Русские в Германии» — вызывал национальную гордость зрителей, возбуждал подъем патриотических чувств.[2] «Во время представления сцены, когда все участвующие приносят все свое достояние на жертву Отечеству, один из зрителей бросил на сцену свой бумажник, закричал: «Возьмите и мои последние 75 рублей!» — рассказывал Р. М. Зотов.[3]

Совершенно иные цели стояли перед Вальберхом при постановке балета-аллегории «Торжество России, или Русские в Париже». То было произведение официально-монархического характера, героем его выступал уже не народ русский, а Александр I. Этот царь, хвастливо считав-

---

[1] Иван Вальберх. Из архива балетмейстера, стр. 152.

[2] В 1815 году на петербургской сцене шел дивертисмент-интермедия «Возвращение ополчения» (сценарий Н Приклонского, музыка К. Кавоса) Он завершал трилогию об ополченцах. Вальберх не был автором этого спектакля, где народный патриотизм представал в грубо фальсифицированном виде

[3] Р Зотов И мои воспоминания о театре «Репертуар русского театра», 1840, т. I, кн. 4, стр. 20.

ший себя освободителем Франции и Европы от «ужасов революции», был изображен аллегорически: на сцене действовал славянский витязь — гений России. Спустившись на облаке к оплакивающей свое горе, облаченной в траурные одежды Франции (Е. И. Колосова), Гений России (Огюст) открывал ей путь к спасению. После молитвы раскаявшейся Франции гром возвещал ей прощение. Она появлялась «в прежней радостной одежде, усеянной лилеями»[1] (лилии — эмблема королевской власти Бурбонов). Франция и Гений России, поднимая щит с именем короля Людовика XVIII, уносились на облаках в Париж. Последующие акты балета показывали праздник французов по поводу возвращения власти Бурбонов. Русские солдаты, недоверчиво смотревшие на трехцветные республиканские шарфы французов, братались со своими недавними противниками, когда те, сбросив шарфы, надевали белые кокарды — знаки приверженности королю.

Великий подвиг русского народа в освободительной войне фальшиво изображался здесь как борьба за восстановление династии Бурбонов во Франции. Такое искажение исторической правды было данью политике русского царя, которого Маркс впоследствии назвал жандармом Европы.

Откровенно тенденциозный спектакль был обставлен со всевозможной роскошью. Декорации к нему блистали пышностью, на сцене соединялись балетная, оперная и драматическая труппы; яркое освещение, по словам современников, даже утомляло. Однако и в самой благонамеренной прессе проскальзывали намеки на скуку, вызванную этим длинным представлением, бессодержательность и лживость которого нельзя было искупить никакой пышностью постановки.

Спектакли, сходные по теме, но совершенно различные по идейной направленности, встречались и в творчестве других балетмейстеров.

Дивертисменты И. М. Аблеца

Более последовательно демократичным был ученик Вальберха балетмейстер И. М. Аблец, создатель «Семика». Начиная с 1809 года он поставил на московской сцене длинный ряд дивертисментов и балетов на народные темы. Многие из них не имели названия и именовались на афишах просто «русскими дивертисментами»; состояли они из танцев на мотивы русских, украинских, казацких, уральских и тому подобных народных песен в аранжировке штатных капельмейстеров театра.

Выделялись сюжетные дивертисменты Аблеца, героями которых выступали простые люди из народа: «Подмосковная девушка» (1812), «Сельский праздник» (1812), «Макарьевская ярмарка» (1815). Дивертисменты «Праздник донских казаков» (1815), «Масленица» (1816), «Свадебный сговор при возвращении ратников на родину» (1817) продолжали народно-обрядовую традицию «Семика».

---

[1] Иван Вальберх. Из архива балетмейстера, стр. 159

Любовь зрителей-москвичей к фольклору, а также высокое мастерство московских характерных танцовщиков побуждали Аблеца вставлять народные пляски и в произведения петербургских балетмейстеров, шедшие в Москве. Так, перенесенный им на московскую сцену балет Вальберха и Огюста «Праздник в стане союзных армий» исполнялся «с прибавлением русских и казацких плясок», и подобных примеров было множество.

Среди постановок Аблеца на народные темы выделялся комический балет «Мельник — колдун, обманщик и сват» (1815) — переложение на язык хореографии известной русской комической оперы XVIII века. Пятью годами ранее такую же попытку предпринял в Петербурге Огюст для своего бенефиса; однако его балет «Мельники», где сам он исполнял роль Фаддея, представлял собой легковесную стилизацию, далекую от подлинной народности. Московская же постановка органически сохраняла народный стилевой колорит популярной оперы и развивала заложенные в ней танцевально-игровые качества. Спектакль, где были заняты лучшие танцовщики московской сцены, имел заслуженный успех и неоднократно повторялся.

Достижения Аблеца в области национального балетного репертуара не дают, однако, оснований считать, что по уровню своего творческого мировоззрения он был выше, прогрессивнее, чем, например, Вальберх Нет, в этом смысле Аблец не знал преимуществ перед другими русскими балетмейстерами-современниками и разделял с ними противоречия своей эпохи и предрассудки своей среды. И только менее официальная направленность московского репертуара, нежели репертуара петербургского, позволяла Аблецу, а с ним и другим балетмейстерам-москвичам того времени, избежать столь активно выраженного воздействия на их творчество реакционной идеологии господствующего класса

Дивертисменты А. П. Глушковского

Высоко ценил русское народное танцевальное искусство и А. П. Глушковский, возглавивший накануне Отечественной войны московский балетный театр. «После 1812 года,— писал он в своих воспоминаниях,— можно сказать, с.-петербургский и московский театры преимущественно славились русскими плясками, что делает честь тому времени».[1]

Хотя в творчестве Глушковского постановки дивертисментов не заняли ведущего места, ему тем не менее принадлежало свыше двадцати оригинальных произведений этого жанра: «Гулянье на Воробьевых горах» (1815), «Филатка с Федорой у качелей под Новинским» на музыку С. И. Давыдова (1815), «Торжество россиян, или Бивак под Красным» (1816), «1 мая, или Гулянье в Сокольниках» на музыку С. И. Давыдова

[1] А. П. Глушковский Воспоминания балетмейстера, стр 82.

(1816), «Урок кокеткам, или Липецкие воды» (1816), «Пример добродетели молодых господ» (1816), «Игрища на святках» (1816), «Казаки на Рейне» (1817), «Ярмарка на Урюпинской станице» (1817), «Невское гулянье» (1818), «Старинные игрища, или Святочный вечер» на музыку Ф. Е. Шольца (1823) и др. Такие дивертисменты, как «Гулянье на Воробьевых горах», «Гулянье в Сокольниках», «Невское гулянье», представляя собой соединение разнообразных характерных танцев, правдиво воссоздавали черты народного быта и нравов. «Урок кокеткам» повторял мотивы одноименной комедии А. А. Шаховского (1815) и был ценен не только как первый опыт инсценировки Глушковским произведения смежного жанра, но и как факт вторжения балета в острую литературную полемику, известную под названием «липецкого потопа». С другой стороны, уже само название дивертисмента «Пример добродетели молодых господ» указывало на его принадлежность к ряду сусальных сценических зрелищ, где добродетельные господа устраивали счастье своих крепостных крестьян.

Лучшие дивертисменты Глушковского, пропагандировавшие национальный фольклор, давшие образцы сценической обработки народных плясок, сыграли положительную роль в развитии русской хореографии.

Дивертисменты И К Лобанова

Много русских дивертисментов поставил на московской сцене И. К. Лобанов. Одаренный характерный танцовщик, он славился исполнением национальных плясок так же, как двумя десятилетиями раньше славился этим Василий Балашов.

«Я видел Лобанова — знаменитого Лобанова, неподражаемого в русской и цыганской пляске на сцене в дивертисментах. . .— писал литератор-славянофил В. В. Селиванов.— В этих дивертисментах являлся Лобанов одетым в кафтан с окладною бородою, с черными кудрями, и, когда он плясал, театр стонал от восторга. В нем нельзя уж было узнать вертлявого актера, нет — это был тип грациозного русака. Поведет, бывало, плечом, взглянет, кажется, все просто, все обыкновенно, но все было полно умения, мысли, чувства. Случилось мне видеть Лобанова, плясавшего по-русски в числе многих пар, одетого одинаково со всеми. Все ловки, все красивы, все пляшут хорошо, а Лобанова узнаешь из всех по особой прелести его пляски Публика любила его и в цыганской пляске, где он в красной поддевке был до того вертляв и бешен, что не было возможности уследить его движений».[1]

Знаток русского плясового фольклора, Лобанов в 1810—1820-х годах поставил большое количество дивертисментов и являлся их непременным участником-исполнителем. Живой дух национального танца составлял

[1] Цит по статье Ю А Бахрушина «Балет Большого театра» В сб «Государственный академический Большой театр Союза ССР» Изд театра, М, 1947, стр 174

притягательную силу его постановок: «Сельский праздник», «Русские качели на берегах Рейна» и «Ирбитская ярмарка» (1818), «Деревня на берегу Волги» и «Цыганский табор» (1819), «Праздник колонистов близ столицы» (1821), «Русские в Германии, или Вечер на ярмарке» и «Праздник жатвы» (1823), «Гулянье в Петровском» (1824) и т. д.

В своих постановках Лобанов опирался на жанровые традиции русского дивертисмента, выработанные на московской сцене Аблецем и Глушковским и в те годы прочно на ней утвердившиеся. Так, «Ирбитская ярмарка» Лобанова восходила во многих сходных чертах к «Макарьевской ярмарке» Аблеца и «Ярмарке на Урюпинской станице» Глушковского, «Сельский праздник» был близок одноименному дивертисменту Аблеца, поставленному шестью годами ранее; разумеется, сюжетное содержание и танцы были у Лобанова всюду свои, оригинальные. Будучи постоянным исполнителем дивертисментов обоих своих старших современников, Лобанов, кроме того, заимствовал иногда и созданных ими персонажей, самостоятельно сочинял продолжение популярного спектакля. Воспользовавшись, например, успехом дивертисмента Глушковского «Филатка с Федорой у качелей под Новинским», Лобанов пятью годами позднее создал новый разнохарактерный дивертисмент «Козаки в походе, или Филатка и Федора с детьми» (1820), составленный, как гласила афиша, «из русских, козацких, цыганских и карикатурных плясок».[1]

Постоянно обращаясь к многообразным танцам своей родины, Лобанов интересовался и плясовым искусством других народов. Его дивертисмент «Маскарад в краковском редуте» (1822) включал в себя польские национальные танцы, «Венгерский праздник в лесу Кисберге» (1822), поставленный на музыку Книски,— венгерский танцевальный фольклор. «Разнохарактерный пантомимный дивертисман» Лобанова «Цыганский табор» пользовался такой популярностью, что исполнялся еще в 1829 году, то есть через десять лет после первого представления.

Творчество Лобанова-балетмейстера было всецело связано с жанром балетов-дивертисментов. Он был одним из лучших мастеров в этой области и много сделал для утверждения реалистических традиций московского балетного театра.

Значение жанра и причины его упадка

Жанр народного балета-дивертисмента, возникший накануне Отечественной войны, в период высокого патриотического подъема, и достигший расцвета в последующее десятилетие,— крупное и самобытное явление в истории русского музыкального театра 1810—1820-х годов. Любой спектакль того времени, будь то опера или драма, неизменно сопровождался дивертисментом на народные темы.

---

[1] «Московские ведомости», 1820, № 5, 17 января, стр 108

Уже упомянутый В. В. Селиванов, впадая даже в некоторое преувеличение, утверждал позднее, что «в дивертисментах было более жизни, стало быть, и более наслаждений, нежели во всех фантастических, великолепно обставленных балетах с чертями и без чертей».[1] Популярность их была в самом деле бесспорна.

Однако к исходу двадцатых годов, с наступлением мрачной николаевской реакции, дивертисменты становились все более бессодержательными, отдалялись от своих плодотворных народных истоков. Ослабевал интерес к развитию и творческой обработке для сцены национальной пляски, возрастало число «карикатурных» танцев, искажавших фольклор. Возникло множество дивертисментов, не имевших ни сюжетной основы, ни названия, ни даже имени автора. Они значились на афишах просто как «русские дивертисменты» и включали в себя наиболее популярные песни и пляски из других постановок, иногда самые различные по стилю и не совместимые по характеру.

Пустоту содержания таких дивертисментов не могли восполнить ухищрения постановочной техники. Сценические эффекты в виде фейерверков, мгновенной смены декораций и т. п., разумеется, ни в какой мере не прикрывали идейной нищеты зрелища.

Первый же спектакль, поставленный в Петербурге после воцарения Николая I, как бы возвещал о смене господствующих вкусов, об утверждении на императорской сцене «шинельного патриотизма», официальной «народности». В тот вечер шли трагедия М. В. Крюковского «Пожарский» и «аналогический дивертисмент»[2] Огюста «Возвращение князя Пожарского в свое поместье». Рецензент спектакля не оставил описания национальных плясок, исполнявшихся лучшими балетными актерами, сославшись на то, что «всем известно искусство балетной нашей труппы, следовательно, мы не распространяемся в похвалах оной» Вместо того он подробно рассказывал о постановочных новшествах, ничего общего не имевших с искусством: «Вдруг являются на сцене ловкие донцы на своих прытких конях и вскачь снимают пиками лавровые венки, повешенные на деревьях; нанизывают множество оных на руки и повергают их к ногам Пожарского»[3] и т. п.

Военно-цирковые упражнения теснили на второй план театральное искусство. Это вполне отвечало духу времени и сказалось потом с наибольшей откровенностью в строевых эволюциях кордебалета из «Восстания в серале» (1836), предписанных монаршим повелением Николая I.

Николаевская эпоха с ее военной аристократией, с подавлением

---

[1] Цит. по статье Ю. А. Бахрушина «Балет Большого театра». В сб. «Государственный академический Большой театр Союза ССР», стр. 170.

[2] Аналогический дивертисмент, аналогический балет и т. п. воспроизводили тему предшествовавшего им большого произведения другого жанра (драма, опера).

[3] «Северная пчела», 1826, № 103, 28 августа, стр. 2—3.

всего передового, демократического, подлинно народного вступала в свои права. За Петербургом следовала и Москва, правда, медленнее сдававшая демократические позиции в искусстве. И там национальные спектакли постепенно уступали место военизированным парадам. В 1830 году «гвоздем» дивертисмента И. К. Лобанова «Возвращение храбрых донцов из похода» оказался проходивший через сцену конный казачий полк. С. Т. Аксаков, видевший в 1831 году дивертисмент Огюста на московской сцене, где его поставил А. П. Глушковский, замечал: «Дивертисман, несмотря на громкое свое название, крайне дурен, и жаль, что имя Пожарского употребляется для прикрытия подобных вздоров».[1]

Вот почему пустые, бессодержательные дивертисменты николаевской поры вызывали справедливые упреки В. Г. Белинского и других передовых представителей русской общественной мысли. Вот почему впоследствии оскудевший жанр дивертисмента сделался синонимом безыдейного зрелища, уводящего далеко в сторону от насущных вопросов народной жизни. С горечью писал в 1864 году Щедрин. «Сидя в городе, за каменными стенами, вдали от того трудного, нечужеядного дела, которое воистину в поте лица снискивает хлеб свой, еще можно, по временам... созидать фантастические дивертисменты с пением и танцами, но как только станешь лицом к лицу к настоящей, неподкрашенной действительности, как только въедешь в это необъятное, стонущее пространство, называемое проселком, то затеи городского досужества опадают сами собой, как опадают листья с деревьев под хмурым осенним небом».[2]

И действительно, такие выхолощенные «затеи городского досужества» уже не имели ничего общего с подлинно народными, подлинно патриотическими произведениями, рожденными «грозой двенадцатого года», теми произведениями, на которых росли и совершенствовались мастера русского балета

---

[1] С. Т. Аксаков. Собр. соч., т. III, стр. 517.

[2] Н. Щедрин (М Е Салтыков) Полн собр соч, т. VI Гослитиздат, М., 1941, стр. 270

БАЛЕТ ПУШКИНСКОЙ ПОРЫ

В дни Отечественной войны петербургский театр не прерывал своей работы. На сцене продолжали появляться новые балетные постановки. Школа под руководством Вальберха, Огюста, Колосовой готовила молодых танцовщиков.

Все же отсутствие Дидло ощущалось весьма явно. Должность его по штату никем не была замещена.

Возвращение Дидло

Весной 1812 года дирекция императорских театров сделала попытку пригласить на место руководителя петербургского балета парижского танцовщика и балетмейстера Луи-Жака Милона. Директор А. Л. Нарышкин обращался в Париж к князю А. Б. Куракину с просьбой узнать, на каких условиях согласился бы Милон приехать в Россию.[1]

Но уже 20 декабря того же 1812 года Нарышкин писал непосредственно самому Дидло, находившемуся тогда в Лондоне: «Дорогой мой Дидло! Публика, Ваши ученики и я — мы горим желанием возвратить Вас в Россию. Школа, вызывавшая столько великих надежд, может осуществиться только с возвращением ее учителя; они высказывают свои со-

[1] ЦГИАЛ, ф. 497, оп. 2121, д. 1007, л. 1.

жаления и свое пламенное желание вновь видеть Вас. И я уверен — Вы с Вашей супругой найдете здесь не только все те преимущества, которыми Вы пользовались, но также и те, которые будут зависеть от меня, ценящего Вашу личность так же, как и Ваш талант. Явитесь к посланнику — он познакомит Вас с моими условиями. . .»[1]

Дидло, однако, возвратился в Россию не сразу. За два с половиной года, проведенных в Лондоне, он прочно утвердил за собой славу выдающегося таланта. Из шестнадцати спектаклей, поставленных тогда на сцене лондонского Королевского театра, тринадцать принадлежало ему. Это были балеты на музыку Венюа: «Зелис», «Испытание», «Зефир непостоянный, наказанный и прощенный» (вариант «Зефира и Флоры»), «Деревенский праздник», «Королева голкондская» (1812), «Пастух и Гамадриада», «Летний вечер», «Венгерская хижина», «Перуанские любовники» (1813); на музыку Мортеллари — балет «Розали и Дозинваль» (1813), на музыку Жува — «Гамаида и Алонзо», на музыку Горна — «Карл и Лизбетта» (1814). Некоторые из этих балетов, среди них и знаменитую «Венгерскую хижину», Дидло впоследствии возобновил в России. Но и впечатления русской сцены отразились на его творческой деятельности в Лондоне. Так, в 1813 году он поставил там русский дивертисмент «Качель» на музыку Фьорилло. Этот единственный дивертисмент в тогдашнем балетном репертуаре Королевского театра «включал в себя национальные русские, татарские, польские и цыганские пляски»[2] и, несомненно, опирался на практику дивертисментов Аблеца, Вальберха и других русских балетмейстеров.

Успехи в Лондоне окрылили Дидло, и он решил доказать свое право на место ведущего хореографа Парижа. Несмотря на происки театральных врагов, он удачно поставил там «Зефира и Флору», но все же этот опыт оказался для Дидло единственным в Париже.

В 1815 году дирекция русского театра возобновила переговоры с Дидло. Вице-директор театров князь П. И. Тюфякин сообщал 7 мая в Комитет, учрежденный для решения дел императорских театров: «. . .описав все условия принятия его (Дидло.— *В. К.*), представляю оное на благорассмотрение Комитета и с своей стороны честь имею объяснить: что я нахожу балетмейстера Дидло весьма полезным и нужным для императорских театров, потому что все почти лучшие балетные персонажи (актеры.— *В. К.*), ныне на сцене являющиеся, как, например: г-жи Новицкая, Иконина, Колосова м. и другие — все одолжены ему своим образованием и искусством,— равномерно и все лучшие балеты, на императорских театрах существующие, сочинены Дидло. Во все время управ-

---

[1] В. Всеволодский-Геригросс. Театр в России в эпоху Отечественной войны, стр. 126.

[2] Ivor Guest. The Romantic Ballet in England, p. 26.

ления моего дирекциею заметил я, что со времени отъезда его балеты весьма пришли в упадок, а особливо образование в школе балетной группы расстроилось; то, дабы оно не совсем исчезло,— покорнейше прошу Комитет о согласии на принятие балетмейстера Дидло паки в императорскую театральную службу на вышеписанных условиях».[1]

И Нарышкин, и Тюфякин, безусловно, сгущали краски. В действительности творческая жизнь в Петербурге шла, не замедляя своего поступательного движения. Но Вальберх и Огюст как руководители труппы не могли вполне заменить Дидло; популярность Дидло у публики и стремление мастеров русского балета к совместному творчеству с ним (на что ссылались оба чиновника) были столь велики, что вызвали нарочито пессимистическую оценку тогдашнего состояния петербургской труппы.

Летом 1816 года Дидло вернулся в Петербург. А уже 30 августа состоялась премьера его нового мифологического балета на музыку К. А. Кавоса «Ацис и Галатея». В роли Галатеи с огромным успехом дебютировала только что окончившая школу А. И. Истомина.

Второй период творчества Дидло в Петербурге, длившийся полтора десятилетия,— наиболее славная полоса деятельности великого хореографа. Именно в эту пору он создал, наряду с балетами других жанров, свои всемирно знаменитые драматические балеты, позволившие современникам называть его Шекспиром и Байроном балетной сцены. Именно этот период его деятельности имел в виду Пушкин, когда замечал: «Балеты г. Дидло исполнены живости воображения и прелести необыкновенной. Один из наших романтических писателей находил в них гораздо более поэзии, нежели во всей французской литературе».[2] Известно, что под этим романтическим писателем Пушкин подразумевал себя самого.

Основные постановки

Деятельность Дидло стала теперь еще многообразнее и охватывала самые различные жанры современного ему хореографического искусства.

За только что упомянутым «Ацисом и Галатеей» последовали другие мифологические балеты: «Тезей и Арианна, или Поражение Минотавра» — большой трагико-героический балет на музыку Ф. Антонолини (1817); «Евтимий и Евхариса, или Побежденная тень Либаса» — большой трагико-героический балет на музыку Жома (1820); «Альцеста, или Сошествие Геркулеса в ад» — героический балет на музыку Ф. Антонолини (1821); «Федра и Ипполит» — большой траги-

---

[1] ЦГИАЛ, ф. 497, оп. 2121, д. 1369, лл. 1—2 (подлинник по-французски). Частично публиковалось в сообщении А. Г. Мовшенсона и Ю. И. Слонимского «Новое о последних годах деятельности Дидло». В сб. «Театральное наследство». «Искусство», М., 1956, стр. 66.

[2] А. С. Пушкин. Полн. собр. соч., т. V. Изд-во Академии наук СССР, М.—Л., 1949, стр. 192.

ко-героический балет на музыку К. А. Кавоса и его ученика П. Ф. Турика (1821) и др.

К жанру сказочных балетов Дидло относились: «Хензи и Тао, или Красавица и чудовище» — большой волшебный балет «в китайском роде» на музыку Ф. Антонолини (1819); «Лаура и Генрих, или Трубадур» — возобновление волшебно-героического балета на музыку К. А. Кавоса, впервые поставленного в 1809 году (1819); «Роланд и Моргана, или Разрушение очарованного острова» — новая редакция волшебно-героического балета, первоначально поставленного в 1803 году, с новой музыкой К. А. Кавоса (1812), и др.

К комическим балетам принадлежали: «Молодая молочница, или Нисета и Лука» на музыку Ф. Антонолини (1817); «Карлос и Розальба, или Любовник, кукла и образец»— «в гишпанском роде», на музыку К. А. Кавоса (1817); «Возвращение из Индии, или Деревянная нога» — комическо-романтический балет «в шотландском роде» (1821) и др.

Наконец, Дидло разрабатывал жанр драматических балетов на темы действительной жизни. К этому жанру принадлежали: «Венгерская хижина, или Знаменитые изгнанники» — пантомимный балет на музыку А. Венюа (1817); «Леон и Тамаида, или Молодая островитянка» — большой пантомимный балет на музыку К. А. Кавоса (1818); «Рауль де Креки, или Возвращение из крестовых походов» — большой пантомимный балет на музыку К. А. Кавоса и его ученика Т. В. Жучковского (1819); «Карл и Лизбетта, или Беглец против воли» — большой деми-характерный балет на музыку П. Ф. Турика (1820); «Кора и Алонзо, или Дева солнца» — большой героический балет на музыку Ф. Антонолини (1820); «Кавказский пленник, или Тень невесты» — большой пантомимный национальный балет по мотивам пушкинской поэмы на музыку К. А. Кавоса (1823).

Подразделяя произведения второго периода творчества Дидло на балеты сказочно-мифологические и балеты, романтизированно изображающие черты действительной жизни, необходимо иметь в виду, что между этими группами произведений не существовало непереходимой грани. К какому бы сюжету и жанру ни обращался Дидло, он в каждом случае стремился раскрыть живые человеческие характеры и судьбы. Сестры-соперницы Арианна и Федра, полюбившие Тезея; Альцеста, спасающая своего мужа Адмета ценою собственной гибели; кроткая Хензи, силой чистой и верной любви перерождающая и возвышающая душу жестокого принца Тао,— герои и героини легендарно-сказочного вымысла страдали и боролись за свою любовь с неменьшей искренностью душевных переживаний, чем Рауль де Креки или граф Рагоцкий — герои балетов, воспроизводивших образы конкретной действительности.

«Тезей и Арианна» Подлинной глубины психологических характеристик достиг Дидло в большом трагико-героическом балете «Тезей и Арианна, или Поражение Минотавра», поставленном на музыку Ф. Антонолини в 1817 году.

Античный миф о Тезее и Арианне был излюбленным сюжетом оперно-балетных спектаклей XVII—XVIII веков. Однако тогда, в эпоху классицизма, и не помышляли о такой «истине страстей», о таком «правдоподобии чувствований», какими отличалось романтическое истолкование этого сюжета в сценарии и постановке Дидло.

Тезей, сын афинского царя Эгея, отправлялся на остров Крит в числе семи юношей и семи девушек, которых Афины ежегодно посылали царю Крита Миносу в уплату дани; Минос же отдавал их на съедение чудовищу Минотавру, обитавшему в подземелье-лабиринте. Дочери Миноса Арианна и Федра, полюбив Тезея, пытались спасти его. Арианна вручала юноше волшебную нить, которая должна была помочь ему не заблудиться в извилистых переходах лабиринта. Тезей клялся Арианне в любви. Победив Минотавра, он отплывал с острова Крит, увозя с собой Арианну и Федру. Долг призывал Тезея к верности Арианне. Но чувство влекло его к Федре. И чувство торжествовало над долгом. Ночью корабль путников приставал к острову Наксосу, и там Тезей и Федра покидали спящую Арианну. Арианна предавалась безутешному горю. Но бог вина Вакх, увидев ее, пленялся красотой земной девушки. Его любовь побеждала горе Арианны, и она становилась женой божества.

Конфликт двух характеров — нежной, простодушной Арианны и гордой, ревнивой Федры — находился в центре спектакля. Конфликт выразительно раскрывался уже во втором акте — у входа в лабиринт. Арианна приходила к подземелью, чтобы вручить обреченному Тезею волшебную нить. Увидев у него кинжал — подарок Федры, она падала без чувств, потом хотела умертвить себя. Тронутый ее отчаянием и любовью, Тезей обещал ей свою верность. Но Федра была тайной свидетельницей их нежного прощания. «Ревность и мщение воспламеняют сердце ее,— говорилось в сценарии Дидло,— она хочет пронзить грудь неверного и уже стремится к подземелью, как вдруг примечает нить, коею руководствуется Тезей, и всякое сомнение в неверности его исчезает. «Кто, как не Арианна, могла оную дать ему? Я разорву сию нить,— говорит она,— и злодей погибнет в излучистых переходах».— Она схватывает нить, останавливается еще, трепещет; но, наконец, разрывает. Едва успела совершить сие, едва видит убегающую нить, как раскаяние ее терзает; она бросается за нитью, достигает ее и привязывает опять к клубку. Ручей слез облегчает несколько ее страдания. . .»[1]

Драма ревности, терзавшей двух соперниц, находила совершенно

[1] «Тезей и Арианна, или Поражение Минотавра». Спб., 1817.

разное пластическое выражение у страстной Федры, роль которой исполняла Е. И. Колосова, и кроткой Арианны — А. С. Новицкой. Сложную борьбу противоречивых чувств — сомнений, гнева, бешеной ревности раскаяния и сожалений — раскрывала в своем немом монологе Колосова. В последующем пантомимном диалоге сестер еще более подчеркивалась разность их характеров. Здесь обретали они свое полное и красочное развитие. «Дидло — верный историк, редкий живописец, одаренный богатым и правильным воображением, и великий поэт, наблюдающий самомалейшие оттенки человеческих страстей»,— писал А. Е. Измайлов в своей рецензии на этот балет.[1]

Если сцены у входа в лабиринт были основаны на пантомиме, то эпизоды последнего акта почти целиком развивались в танце. Торжественное шествие Вакха, возвращающегося с победой из Индии, было воплощено Дидло со всем богатством танцевальной изобретательности. По убедительной догадке Ю. И. Слонимского, впечатления от балетов Дидло отразились в описании плясок сатиров, фавнов и менад в стихотворении Пушкина «Торжество Вакха». Стихотворение это было написано в начале 1818 года, то есть вскоре же после первого представления «Тезея и Арианны». В пушкинских стихах Вакх тоже «Индии герой», его колесницу влекут «с покорной яростью» тигры, она окружена хороводом нимф и сильванов, над ней летят эроты, а позади «теснится козлоногий и фавнов, и сатиров рой». Подобная колесница могла появиться и на сцене: ведь Дидло свободно распоряжался танцующими массами, был неистощим в изображении фантастических персонажей, а воздушные полеты вводил почти в каждый мифологический балет.

Строки Пушкина

Но воет берег отдаленный,
Власы раскинув по плечам,
Венчанны гроздьем, обнаженны,
Бегут вакханки по горам.
Тимпаны звонкие, кружась меж их перстами,
Гремят — и вторят их ужасным голосам.
Промчалися, летят, свиваются руками,
Волшебной пляской топчут луг... —

могли быть навеяны неистовыми плясками вакханок в балете Дидло.

«Хензи и Тао»

В большом балете «Хензи и Тао, или Красавица и чудовище», поставленном на музыку Ф. Антонолини в 1819 году, Дидло особенно щедро распоряжался превращениями, полетами, мгновенными сменами декораций. Известную сказку о красавице, спасшей заколдованного принца силой своей любви,

[1] Ю в. П р. [А. Е. И з м а й л о в]. «Тезей и Арианна, или Поражение Минотавра». «Сын отечества», 1817, ч. 42, кн. 48, стр. 127.

Дидло перенес на китайскую почву: Китай казался по тем временам далекой и недосягаемой страной чудес.

Разумеется, поведение действующих лиц этого балета — и крестьян, и придворных,— их танцы «с воланами, зонтиками, колокольчиками и разноцветными фонарями» [1] не имели ничего общего с подлинными обычаями и фольклором Китая. На сцене возникал изящный мир стилизованной «китайщины», столь модной в галантном XVIII веке: стилизации такого рода отдал дань архитектор Камерон, строитель «Китайского театра» в загородной резиденции русских царей — Царском Селе; она многообразно запечатлена и в фарфоровых изделиях той поры. Однако творческие задачи автора «Хензи и Тао» отнюдь не исчерпывались стилизаторскими поисками.

В сказке о красавице и чудовище добрый, прекрасный принц был превращен в чудовище чарами злой волшебницы. Дидло внес в этот сюжет существенную поправку. Принц Тао становился чудовищем в наказание за свою жестокость. По воле волшебницы Камы уродливость его души как бы становилась зримой. События балета показывали, как кроткая Хензи своей чистой, самоотверженной любовью добивалась перерождения души Тао. И только как следствие этого внутреннего перерождения к принцу вновь возвращался человеческий облик.

Балет «Хензи и Тао» был одним из поэтических волшебных зрелищ, созданных жизнеутверждающим талантом Дидло. Современники отдавали должное гуманистической идее спектакля, восхищались свободной и живой выдумкой постановщика. Восторженно отзывались они и об искусстве А. С. Новицкой, которая дала в роли Хензи светлое и одухотворенное воплощение образа романтической героини. За хрупким женственным изяществом Хензи — Новицкой открывалась большая сила души, стойкая преданность чувства.

Высокой человечностью своего содержания, выраженной средствами большого искусства, прежде всего и привлекали к себе сказочно-мифологические балеты Дидло. Именно благодаря этой их содержательности от них пролегал путь к произведениям, более близким к действительной жизни.

Отмечая закономерность перехода Дидло от мифологических сюжетов к сюжетам и образам, близким действительности, Ф А Кони приводил слова Шиллера: «Боги по любви становятся людьми; люди через любовь уподобляются богам». И далее вспоминал: «Принимая человеческие страсти, боги действительно становились понятными на сцене и, пробуждая в зрителе его внутреннюю жизнь, незаметно увлекали его воображение в свою волшебную сферу. Но мифологический балет имел свой определенный период... Балет нуждался в новой форме, в спасительных

---

[1] А П Глушковский. Воспоминания балетмейстера, стр. 171.

изменениях; и вот он облекся в одежду жизни действительной: он истощил все эпохи, все нравы... Пока существовали хореографы-поэты, подобные нашему незабвенному Дидло, балеты не теряли интереса».[1]

Второй период творческой деятельности Дидло был связан с эпохой романтизма в русском балетном театре. Романтические балеты Дидло явились созданиями сильной и смелой фантазии. Пылкие души, благородные характеры жили и развивались в действии напряженном и бурном. Прогрессивные романтические принципы эстетики Дидло наиболее отчетливо выявились в таких его произведениях, как пантомимные балеты «Венгерская хижина, или Знаменитые изгнанники» на музыку А. Венюа (1817) и «Рауль де Креки, или Возвращение из крестовых походов» на музыку К. А. Кавоса и Т. В. Жучковского (1819).

«Венгерская хижина»

В основу сценария «Венгерской хижины» Дидло взял реальный исторический эпизод из национально-освободительной войны венгров с австрийскими поработителями — восстание под руководством Ференца Ра́коци против Габсбургов в 1703—1711 годах. Сюжет спектакля относился ко времени завершения этого исторического события. После разгрома повстанческой армии граф Рагоцкий (так в сценарии Дидло именовался Ракоци) бежал с женой и маленьким сыном, спасаясь от преследователей-австрийцев. Путь беглецов пролегал через венгерскую деревню, где жил старый солдат-инвалид с двумя дочерьми, некогда служивший под начальством графа. Старик укрывал изгнанника в своей хижине, а сам отправлялся просить помилования для графа (здесь Дидло отступал от исторической правды, так как в действительности Ракоци эмигрировал и до конца жизни оставался врагом Габсбургов). О присутствии Рагоцкого узнавали солдаты, находившиеся в деревне на постое. Попытки дочерей старика выручить беглеца приводили к тому, что солдаты хватали и хотели казнить жениха одной из них. Рагоцкий, не желая смерти невиновного, добровольно предавал себя в руки австрийских солдат. Но тут возвращался старик-инвалид, приносивший графу помилование. Финал балета происходил в ставке императора, где Рагоцкому возвращали отобранное у него оружие. Следовали праздничные танцы.

По вполне понятным причинам острый исторический конфликт был значительно смягчен в балете Дидло, а к финалу и вовсе сводился на нет. Но даже и в таком виде спектакль представлял собой весьма смелое и необычное явление на русской императорской сцене.

По своему идейному содержанию этот балет во многом перекликался с оперой «Водовоз» Л. Керубини, композитора революционной Франции. Балет напоминал об этой опере и рядом жанрово-стилевых особенностей. Как и другие драматические балеты Дидло, «Венгерская хижина» была

---

[1] «Репертуар и пантеон», 1847, т. II, стр. 29.

сюжетно завершенной музыкально-пантомимной пьесой, обладала четко индивидуализированными характерами, усложненной композиционной структурой, выразительно использовала шекспировские контрасты возвышенного и житейского, трагического и комического.

В веселых комедийных приемах строилась сцена, где крестьяне, стараясь отвлечь солдат от розысков, подпаивали их и те попадали в смешные, нелепые положения Комедийно разрешались сцены, где женихи объяснялись в любви дочерям старого инвалида По безошибочно использованным законам констраста такие эпизоды резко оттеняли драматизм судеб главных действующих лиц.

Дидло «рассыпал юмор и оттенял им как опытный драматик трагические положения,— писала в 1838 году «Художественная газета».— Припомните солдат в «Венгерской хижине». Они в удивительном хоре с постоянным наростом (crescendo) снимают с вас уныние и опасения, навеянные предыдущими сценами, заставляют вас хохотать, чтобы через минуту испугать вас опасностью любимых действующих лиц».[1]

Современники высоко ценили мастерство Дидло в создании сложного единства нескольких самостоятельных линий действия, его умение перемежать трагическое смешным и повышать тем самым впечатляющую силу сценических событий.

Ф. А. Кони, называя лучшие балеты Дидло, утверждал: «Это были создания мастерские; изобретенные сильным и обильным воображением, поразительные истиной и эстетическим благородством своего содержания. Правда, неестественно было видеть трагическое и комическое событие, передаваемое не словами, а жестами, но эта декламация пантомимою и выражением лица была красноречивее всякого текста, написанного бесцензурными стихами или рубленою прозою: под нею прямо можно было подписывать речи и мысли, как под хорошею музыкою стихи».[2]

Первое представление «Венгерской хижины» состоялось 17 декабря 1817 года в бенефис Е. И. Колосовой, с участием А. А. Лихутиной, Огюста Пуаро, И. И. Эбергарда. После того балет неоднократно возобновлялся. Московская постановка, осуществленная в ноябре 1819 года А. П. Глушковским, столь отчетливо выделила свободолюбивые мотивы балета Дидло, что позволила критике уловить в ней прямые соответствия передовым освободительным идеям. «Венгерская хижина» стоит того, чтобы очинить перо получше и написать что-нибудь дельное — как о драме сего превосходного балета, так и об историческом лице, о славном Рагоцком,— писал в редакцию журнала «Вестник Европы» один из современников и тут же подчеркивал: — но еще не пора говорить много. К тому же, Вестник ваш (к вам обращаюсь, г. Редактор!) давно

---

[1] «Художественная газета», 1838, № 5, 15 марта, стр. 164.

[2] «Репертуар и пантеон», 1847, т. II, стр. 29—30.

уже отвык от подобных материй: может захворать от новой пищи. Вы знаете, каково читателям бывает от пустословия больных журналов? Нет, нет! лучше давать сперва по малому приему».[1] Намеки были достаточно прозрачны, их легко расшифровывал читатель.

В последний раз «Венгерская хижина» была возобновлена уже через пятнадцать лет после смерти Дидло, 22 февраля 1853 года, в бенефис Е. А. Андреяновой, с участием Карлотты Гризи, Жюля Перро, Н. О. Гольца, Л. И. Иванова. В роли капрала выступил выдающийся актер Александринского театра А. Е. Мартынов, некогда бывший учеником Дидло в петербургской театральной школе.[2] Музыку заново оркестровал дирижер К. Н. Лядов.

Длительную сценическую жизнь спектакля обусловили выдающиеся достоинства его содержания и формы. Критика недаром отмечала благородство идеи «Венгерской хижины», где столь сочувственно изображался герой народно-освободительного движения. Борьба независимой человеческой личности за свою честь и достоинство, против деспотии была одной из главных тем русского прогрессивного романтизма вообще, творчества Дидло в частности.

«Рауль де Креки»

Ту же свободолюбивую тему Дидло развивал и в другом своем выдающемся балете — «Рауль де Креки, или Возвращение из крестовых походов». Как и в «Венгерской хижине», хореограф обращался здесь к истории, расцветив ее красками поэтического вымысла. «Происшествие сие, извлеченное из исторических записок Дарно, было уже на сцене в виде оперы, сочинения Монвеля,[3]— писал Дидло в предисловии к сценарию.— Но мой план вовсе различествует с его сюжетом».[4]

---

[1] Д. Н. Московские записки. «Вестник Европы», 1823, № 17, сентябрь, стр. 72.

[2] «Дидло,— рассказывал А. Е. Мартынов,— встретил меня с огромною какою-то палкою, родом жезла, осмотрел меня в классе с ног до головы, ощупал грудь мою и ноги и глубокомысленно сказал· «Из этого тощего ветрогона при тщательной дрессировке может выйти *второй Дидло!*» Балет в 1828 году был в полном блеске. Под надзором вспыльчивого Дидло я скоро окреп, добился стойкости в ногах. Пируэты, глисады, па де зефиры, саботьерские и китайские танцы — все это было вызубрено. Но Дидло скоро умер, и я охладел к балету. От последнего у меня осталась только возможность иногда отхватывать польку в водевиле Впрочем, нет! танцы и гимнастика рук и ног укрепили надолго грудь мою и все мое слабое и хворое тело. Вы меня видели в роли «Мнимой Фанни Эльслер»? Это все уроки Дидло... Я пробыл в ученьи по балетной части шесть лет» (А С. Сведения о жизни Мартынова, продиктованные им самим «Северная пчела», 1860, № 205, 16 сентября, стр. 857).

[3] В те времена автором оперы считался не композитор, а сценарист. Потому и Дидло называет имя Монвеля, актера и драматурга, близкого по взглядам к якобинцам, который был автором оперного сценария. Музыка оперы принадлежала Н. Далейраку.

[4] «Рауль де Креки, или Возвращение из крестовых походов. Большой пантомимный балет в пяти действиях, сочинения г-на Дидло». Спб., 1819.

События разворачивались в напряженном пантомимном действии.

Доблестный граф де Креки, возвратясь из крестовых походов, узнавал от крестьян, что владелец соседних земель Бодуин захватил его замок и намерен склонить к браку его жену Аделаиду. В одежде простого пилигрима Рауль проникал в замок и встречался с верной и любящей Аделаидой. Бодуин узнавал своего врага и заточал его в темницу, но Раулю удавалось бежать. В высокой башне томилась Аделаида, поставленная перед выбором: отдаться ненавистному тирану или умереть. После множества злоключений герой достигал победы над бесчестным узурпатором. Бодуин погибал, сраженный мечом Рауля, и семья де Креки, окруженная верными друзьями и помощниками, составляла «радостнейшую группу всеобщего счастья».

Важное назначение в развитии действия здесь получила музыка. Уже указывалось, что в преобладающем большинстве балетных спектаклей той поры музыка выполняла лишь вспомогательную роль, служила иллюстрацией к событиям, намечала темпо-ритмический рисунок танцевального эпизода. В отдельных сценах балета «Рауль де Креки» она приобрела активное, содержательное назначение. Важным достоинством сценарной и музыкальной драматургии балета явилось, например, действенное, сюжетное использование романса,[1] который сочинил Рауль для Аделаиды.

В начале второго акта Аделаида, тоскуя по далеком Рауле, играла этот романс на арфе. «Слезы ее текут при воспоминании о любезном»,— указывалось в сценарии Дидло. Младший сын утешал ее. Приносили весть о мнимой смерти Рауля Аделаида предавалась отчаянию. Тогда Рауль, одетый пилигримом, сам брал арфу и начинал играть тот же романс. «Едва первые звуки оного коснулись слуха ее,— говорилось в сценарии,— как уже она пришла в себя, оглядывается, улыбается, берет в свою очередь арфу и повторяет романс».[2] Таким образом, музыка играла существенную роль в сцене узнавания главных героев; на ее фоне Аделаида — Колосова и Рауль — Огюст передавали сложную гамму душевных переживаний.

В спектакле содержалось немало подлинно режиссерских образцов действенного использования музыки. А. П Глушковский так описывал сцену похищения ключей у тюремщика Гумберта в четвертом акте. «Музыка была прекрасно аранжирована для этой сцены, она была сочинена квартетом и, чтобы придать ей более тихости, на скрипках были надеты сурдинки. Под эту тихую музыку слышны были звуки задвижек у дверей; для этого были сделаны машинки, которые под музыку в свое время

---

[1] Этот романс (музыка Кавоса) быстро получил популярность в качестве колыбельной песни.

[2] «Рауль де Креки, или Возвращение из крестовых походов». Спб., 1819.

действовали за кулисами. Самые эти малые атриоуты в балете, кстати употребляемые, производили немалый эффект: какая-либо неосторожность со стороны освободителей Креки приводила их в ужас; ибо она могла разрушить план освобождения осужденного: это дало повод поставить несколько картин в грациозных позах с выражениями на лицах радости и страха. Публика была так заинтересована этой сценой, что в ложах и креслах воцарялась в это время какая-то глубокая тишина; все как будто боялись разбудить Гумберта».[1]

Не только музыка, но и все компоненты спектакля были подчинены его драматургическим задачам, помогали раскрыть его идейное содержание. По свидетельству Глушковского, «даже па де де Алина с Маргаритой (сына тюремщика и дочери отставного солдата из войск Рауля де Креки.— *В. К.*) связано с мыслью — освобождение графа, а не представляло одни прыжки».[2]

На балет «Рауль де Креки» оказали известное воздействие приемы мелодрамы, начинавшей тогда утверждаться на русской драматической сцене. Согласно принципам мелодрамы, сменялись такие эпизоды, как спасение потерпевшего кораблекрушение Рауля из волн бушующего моря, переодевание персонажей (Рауль в одежде пилигрима; сын рыбака Симон, одетый вражеским воином), неоднократные сражения, бегство из окна тюремной башни с помощью веревочной лестницы во время грозы и, наконец, пожар старого замка, где укрылась Аделаида со своим младшим сыном. Вместе с тем тут не было нагромождения кровавых ужасов, которыми изобиловали мелодрамы двадцатых-тридцатых годов. Мелодраматические события этого созданного Дидло балета очищающе воздействовали на душу и воображение зрителей, вызывали благородные переживания, ибо показывали борьбу сильных, возвышенных характеров против жестокой бесчеловечности, утверждали победу справедливости, разума, любви.

Мужественный порыв героев к справедливости и свободе, воплощенный великолепными актерами, больше всего привлекал зрителей балета. «Сцены III и IV актов в темнице — верх драматического искусства»,— писал Рафаил Зотов.[3] В третьем акте кроткая Аделаида — Колосова, истощив мольбы, бросалась на своего тюремщика со знаменем и острием древка пронзала грудь врага. Героиня готовилась перепилить решетку окна и спуститься вниз по стене высокой башни; но мысль об опасности, которой подвергала она малютку сына, вызывала в ее душе мучительные колебания; наконец она находила выход: обрывала полотнище знамени

---

[1] А. П. Г[лушковский]. Из воспоминаний о знаменитом хореографе К. Л. Дидло. «Москвитянин» 1856, т. I гл. 4, стр. 409

[2] Там же, стр. 408—409

[3] Р. Зотов. И мои воспоминания о театре. «Репертуар русского театра», 1840, т. II, кн. 7, стр. 36.

и привязывала им ребенка к себе. Колосова передавала смятенные раздумья своей героини с такой психологической убедительностью и экспрессией, что зрители обливались слезами, следя за продолжительной пантомимной сценой. «Глядя на нее,— писал в 1819 году А. Е. Измайлов о Колосовой — Аделаиде,— забываешься, что сидишь в театре, и невольно разделяешь с нею все ее чувствования. Надо было видеть во втором акте этого балета, как естественно и постепенно изображались на лице ее задумчивость, уныние, материнская нежность, отчаяние, надежда, радость, страх и проч. В третьем акте г-жа Колосова, кажется, превзошла сама себя».[1]

Балет «Рауль де Креки» пользовался исключительным успехом у современников и за несколько сезонов выдержал свыше ста представлений. Поэт Д. Н. Барков замечал в своем театральном отчете на заседании кружка «Зеленая лампа», что «в балете сем есть вещи истинно прекрасные, особенно 2-е действие нравится красотой разнообразных групп и танцев».[2] В статье об этом балете А. П. Глушковский приводил слова известного живописца-романтика А. О. Орловского, сказавшего Дидло на премьере: «Я видал много картин с прекрасным сюжетом, но ваши превосходят все виденное мною в этом роде: никакая кисть мастера не может написать их так, как они у вас в балете. Потому что они у вас живые и одушевлены богатыми идеями».[3]

Именно верность жизни, благородство идейного содержания и высокое совершенство художественной формы определили ценность балета «Рауль де Креки» как одного из крупных прогрессивных произведений русской романтической хореографии.

«Кавказский пленник»

В 1823 году воображение Дидло увлекла поэма Пушкина «Кавказский пленник», изданная за год перед тем. Поэма о самоотверженной любви черкешенки, поступившейся своим чувством ради счастья любимого, воспевала гордые характеры, сильные и благородные страсти. Она была вдохновенным созданием русского романтизма.

Впоследствии Белинский писал об этой юношеской поэме Пушкина: «Самое положение, в которое поставил поэт два главные лица своей поэмы, черкешенку и пленника,— это положение, наиболее пленившее публику, отзывается мелодрамою и, может быть, потому самому так сильно увлекло самого молодого поэта. Но — такова сила истинного таланта! — при всей театральности положения, на котором завязан узел поэмы...

---

[1] И. [А. Е. Измайлов]. «Рауль де Креки...» «Благонамеренный», 1819, ч. 6, № 9, май, стр. 208.

[2] Б. Томашевский. Пушкин, кн. I. Изд-во Академии наук СССР, М.—Л., 1956, стр. 264.

[3] А. П. Г[лушковский] Из воспоминаний о знаменитом хореографе К. Л. Дидло. «Москвитянин», 1856, т. I, кн. 4, стр. 404.

в речах черкешенки и пленника столько элегической истины чувства, столько сердечности, столько страсти и страдания, что ничем нельзя оградиться от их обаятельного увлечения. . .»[1]

Истина чувств и театральность положений пушкинской поэмы подстрекали творческую фантазию Дидло и композитора Кавоса — авторов большого пантомимного национального балета «Кавказский пленник, или Тень невесты».

То был уже не первый опыт балетной инсценировки пушкинских произведений. Еще в 1821 году Глушковский поставил на московской сцене большой героико-волшебный пантомимный балет «Руслан и Людмила, или Низвержение Черномора, злого волшебника» на музыку Ф. Е. Шольца. Теперь Дидло как бы подхватывал творческий почин своего недавнего ученика; вдвоем они закладывали начало традиции хореографического воплощения образов русской литературы.

Тем примечательней отзыв Глушковского о «Кавказском пленнике»: «Никогда еще поэт не перелагал поэта в новые формы так полно, близко, так красноречиво, как это сделал Дидло, переложив чудные стихи народного поэта в поэтическую немую прозу пантомимы».[2]

Правда, здесь верный свидетель и тонкий ценитель достижений родного искусства несколько погрешил против истины. Во-первых, не зная русского языка, Дидло мог ознакомиться лишь с пересказом содержания, а вдохновенная музыка стиха пропала для него. Во-вторых, не рискуя последовать примеру И. И. Вальберха, поставившего за четверть века до того балет из современной русской жизни, Дидло перенес действие в неопределенные «древние времена». В-третьих, автор спектакля изменил сюжетную развязку: в балете пленнику являлось видение умирающей невесты; она благословляла его на брак с черкешенкой, вследствие чего любовь героини утрачивала свою трагическую окраску. Наконец, в-четвертых, Дидло допустил и отдельные мелкие несообразности: так, например, в финале русские праздновали победу над черкесами, причем черкесский «хан» принимал русское подданство. Кроме того, не зная русского фольклора, Дидло сам не решился ставить народные танцы. «Товарищ мой Огюст содействовал мне в составлении русских плясок»,[3] — писал он в предисловии к сценарию.

Таким образом, поставив перед собой новую и сложную творческую задачу, Дидло не сумел справиться с ней вполне. И все же самое обращение балетного театра к русской национальной теме было фактом большого прогрессивного значения. Характерно, что Пушкин, узнав о премьере, состоявшейся 15 января 1823 года, проявил к ней живейший интерес

---

[1] В. Г. Белинский. Полн. собр. соч., т. VII, стр. 374.
[2] А. П. Глушковский Воспоминания балетмейстера, стр. 170.
[3] «Кавказский пленник, или Тень невесты». Спб., 1823.

и 30 января писал брату в Петербург из своего кишиневского изгнания: «Пиши мне о Дидло, об Черкешенке Истоминой, за которой я когда-то волочился, подобно Кавказскому пленнику».[1]

Интерес Пушкина к новому творению Дидло был оправдан и закономерен. При всех трудностях выдающемуся балетмейстеру удалось создать ряд столь значительных и истинно пушкинских эпизодов, что Глушковский имел полное право заявить: «Балет сделался в руках Дидло великолепной иллюстрацией поэмы». Орел, похитив ребенка, уносил его в свое гнездо на скалу. Мать взбиралась туда и спугивала орла, похитившего ее сына. Черкес точил свое оружие, а жена его, сидя подле, укачивала младенца. Глушковский так описывал эту сцену: «Дидло дает группе характер дикий и воинственный, приличный изображаемому народу: в дерево воткнута гибкая шашка, с рукоятки висит конская сбруя, в нее вложено широкое седло, в котором спит малютка, прикрытый вместо покрывала мехом шакала».[2]

«Кавказским пленником» закончился период расцвета творческой деятельности Дидло, период напряженный и значительный. Затем начался спад, обусловленный полосой реакции в жизни русского общества, когда новаторские замыслы уже не могли найти своего воплощения. И любопытно, что в самом «Кавказском пленнике» содержались предвестья перемен, отдельные приметы облика русского балета и в его близком, и в его более отдаленном будущем. Так, видение невесты предвещало романтические спектакли тридцатых-сороковых годов, где тени и призраки стали главными, господствующими персонажами. Так, восточный хан, принимающий русское подданство, становился прообразом многонациональных персонажей балетов шестидесятых годов, склонявших в апофеозах свои знамена перед всесильным русским троном. Как многие талантливые художники, Дидло чутко воспринимал и отражал веяния времени, подчас интуитивно предвосхищая неясное и неоткристаллизовавшееся. В какой-то мере «Кавказский пленник» был венцом блестящей эпохи русского балета и творчества самого Дидло, кровно связанного с этой эпохой; с другой же стороны, этот балет был предшественником новых разнообразных направлений.

Для своего времени «Кавказский пленник» явился одним из первых и во многом удавшихся опытов балетной инсценировки национальных литературных источников. Современники называли его среди лучших драматических балетов Дидло, «полных вымысла, истины, движения, выраженных самой красноречивой пантомимой».[3]

---

[1] А. С. Пушкин. Полн собр. соч., т. X, стр. 53.

[2] А. П. Глушковский. Воспоминания балетмейстера, стр. 170.

[3] Ф. Кони. Балет в Петербурге. «Пантеон и репертуар русской сцены», 1850, т. II, кн. 3, стр. 36.

Показательно, что сразу же после этого балета и в драматические инсценировки романтических поэм Пушкина начали входить танцевальные эпизоды. 21 июня 1824 года Грибоедов писал Вяземскому из Петербурга, что «Шаховской занят перекройкой Бахчисарайского фонтана в 3 действиях с хор[ами] и бал[етом]: он сохранил множество стихов Пушкина, и все вместе представляется в виде какого-то чудно́го поэтического салада».[1]

Плодотворно воздействовал «Кавказский пленник» и на балетное исполнительство своего времени. Значительными явлениями актерского творчества в балете романтической поры явились поэтически одухотворенный образ черкешенки, созданный А. И. Истоминой, и психологически сложный образ пленника Ростислава в исполнении Н. О. Гольца, ученика Дидло, дебютировавшего в этой роли.

Сподвижники Дидло

Свои многообразные творческие замыслы Дидло, разумеется, не мог бы осуществить, если бы не встречал поддержки со стороны профессионально зрелых и сочувствующих ему актеров-художников. Все его крупнейшие достижения создавались в тесном содружестве с большими, самобытно одаренными мастерами петербургской сцены. «Состав балетной труппы был тогда самый блистательный,— писал Р. М. Зотов.— Дидло был танцевальным учителем Театральной школы, и таланты росли, как в сказке».[2] Русские актеры многим были обязаны Дидло, своему наставнику и руководителю; но и сам он, в свою очередь, уверенно опирался на встречные стремления своих единомышленников и сподвижников в искусстве. В одном из малоизвестных своих печатных выступлений, не замеченном исследователями его творчества, Дидло специально выражал «признательность отличным дарованиям тех Артистов», которые исполняли роли в его балетах. «Им я наиболее обязан,— писал он,— за тот лестный успех, который имел щастие приобрести».[3]

В 1825 году на страницах альманаха «Русская Талия» был помещен перечень балетной труппы петербургского театра. Там значились: балетмейстер и учитель школы Шарль Луи Дидло; исполнители пантомимных ролей — режиссер балетной труппы Огюст Пуаро, И. И. Эбергард и И. А. Шемаев; исполнители комических ролей — Андре (Шмит), П. И. Дидье; первые танцоры — Антонин, К. К. Дидло, Г. И. Стриганов, Н. О. Гольц; вторые танцоры — П. Н. Артемьев, Н. С Трифонов; исполнительницы пантомимных ролей — Е. И. Колосова, А. Ф Азлова, А. А. Шемаева; первые пантомимные танцовщицы — А. И Истомина,

---

[1] Литературное наследство, т. 47—48. Изд-во Академии наук СССР, М., 1946, стр. 228.

[2] Р. Зотов. И мои воспоминания о театре. «Репертуар русского театра», 1840, т. II, кн. 7, стр. 36—37.

[3] К. Дидло. Ответ на статью Юв. Пр... «Сын отечества», 1817, кн. 51, стр. 253.

Н. А. Люстих (Анастасия Лихутина), К. А. Телешова, Н. А. Азаревичева, В. А. Зубова; первые танцовщицы — М. Н. Иконина, А. О. Натье, А. И. Ландер. Далее следовали пять вторых танцовщиц и одиннадцать корифеек. «Сверх того,— указывалось в списке,— кор де бале и сто двадцать воспитанников обоего пола в Театральной школе».[1] Теперь танцовщиц в труппе числилось больше, чем танцовщиков. Это объяснялось тем, что балеты Дидло, помимо сольных и развернутых кордебалетных танцев, включали танцевальные эпизоды для двух, трех, четырех солисток, для шести, семи, восьми и более корифеек.

Большинство названных солистов было учениками Дидло. К числу учеников не принадлежали только Антонин, Огюст, Эбергард и Андре, бывший одновременно комедийным актером французской труппы в Петербурге. Не все они оставили заметный след в истории русского балета.

Антонин — французский танцовщик-виртуоз—дебютировал на петербургской сцене в 1817 году в комическом балете Дидло «Молодая молочница, или Нисета и Лука», а затем исполнял роли в балетах «Карлос и Розальба» (Карлос), «Леон и Тамаида» (Леон), «Калиф Багдадский» (Гарун-аль-Рашид), «Лаура и Генрих» (Генрих) и другие. Об одном из его первых выступлений на петербургской сцене, в опере Буальдье «Алина, королева голкондская», положительно отозвался М. Н. Загоскин: «Невозможно было танцевать лучше г. Антонина в дивертиссементе последнего акта. Он и г-жа Новицкая принесли большое удовольствие зрителям».[2] Антонин обладал хорошей техникой танца, однако с его именем не были связаны сколько-нибудь примечательные достижения в области актерского творчества: как пантомимный актер он был маловыразителен. «Чистота, легкость и быстрота танцевальных его па почти неимоверны. Недостает ему только живости в пантомимной игре»,— отмечал критик В. И. Соц.[3] В 1827 году Антонин был уволен «по болезни» и «по небольшому расположению к нему публики», как говорилось в официальном документе театральной конторы.[4]

Шарль Дидло-младший или, как его называли еще, Карл Карлович Дидло (1801—1855) был сыном балетмейстера и работал в петербургской труппе в 1817—1826 годах. По словам П. А Каратыгина, в школе ему от отца «также не было ни потачки, ни снисхождения, он подвергался одинаковой участи со всеми».[5] Технически подготовленный и музыкально одаренный танцовщик, он успешно исполнял роли Леона

---

[1] «Русская Талия. Подарок любителям и любительницам отечественного театра на 1825 год». Спб., 1825, стр. 443.

[2] М. З[агоскин]. «Алина...» «Северный наблюдатель», 1817, ч. I, № 2, стр. 73.

[3] В. С[оц]. О санктпетербургском российском театре. «Сын отечества», 1820, ч 65, кн. 42, стр 57—58

[4] ЦГИАЛ, ф. 497, оп. 2121, д. 1550, лл. 10—11.

[5] П. А. Каратыгин. Записки, т. I, стр. 58.

в «Леоне и Тамаиде», Алонзо в «Коре и Алонзо» и другие, однако вынужден был рано оставить сцену по состоянию здоровья.

Столь же непродолжителен был сценический путь танцовщика Григория Ивановича Стриганова (1803—1846), работавшего в труппе с 1821 по 1830 год, когда серьезная болезнь заставила его преждевременно покинуть театр.

Н. О. Гольц

Значительную фигуру в истории русского балета представлял собой Николай Осипович Гольц (1800—1880). Разносторонне талантливый, он был не только выдающимся танцовщиком, но и хорошим драматическим актером, способным музыкантом. Выступив впервые в январе 1823 года в «Кавказском пленнике», он прослужил на петербургской сцене пятьдесят лет. «Полезный в танцах, будучи единственным в благородной пантомиме, превосходный в характерных танцах», как писал о нем Дидло,[1] он за долгое время своей работы в театре выступил три тысячи раз в восьмидесяти балетах.

Первоначально Н. О. Гольц исполнял главным образом танцевальные партии виртуозного плана, успешно заменяя Антонина, а также танцовщиков Кастильи и Алексиса, в разное время гастролировавших на петербургской сцене. Но уже тогда молодой танцовщик одерживал свои наибольшие удачи в ролях драматически-игровых, таких, как упоминавшийся уже Ростислав в «Кавказском пленнике», Ипполит в «Федре и Ипполите».

В дальнейшем Гольц стал исключительно актером драматической пантомимы, создателем многочисленных образов глубокой жизненной содержательности и психологической достоверности. О его выступлениях в романтических балетах Филиппа Тальони и Жюля Перро, а также о его постановках характерных танцев, будет сказано ниже.

А. И. Истомина

Выдающейся танцовщицей-актрисой романтического балета была Авдотья Ильинична Истомина (1799—1848). Окончив школу в 1816 году, шестнадцатилетняя Истомина дебютировала в балете «Ацис и Галатея» и сразу же заняла первенствующее положение среди русских талантов.

Пимен Арапов писал о ней в «Летописи русского театра»: «Истомина была среднего роста, брюнетка, красивой наружности, очень стройна, имела черные огненные глаза, прикрываемые длинными ресницами, которые придавали особый характер ее физиономии; она имела большую силу в ногах, апломб на сцене и вместе с тем грацию, легкость, быстроту в движениях; пируэты ее и элевация были изумительны... Истомина долго не имела себе равных в балете...»[2] Летописец русской сцены, та-

---

[1] Цит. по сб. «В память пятидесятилетия сценической деятельности артиста балетной труппы Николая Осиповича Гольца». Спб., 1872, стр. 54.

[2] П. Арапов. Летопись русского театра. Спб., 1861, стр. 237—238.

ким образом, характеризовал Истомину как танцовщицу больших виртуозных возможностей.

Такой увековечена она и Пушкиным в первой главе «Евгения Онегина»:

Блистательна, полувоздушна,
Смычку волшебному послушна,
Толпою нимф окружена,
Стоит Истомина; она,
Одной ногой касаясь пола,
Другою медленно кружит,
И вдруг прыжок, и вдруг летит,
Летит, как пух от уст Эола;
То стан совьет, то разовьет,
И быстрой ножкой ножку бьет.

«Кто не помнит поэтических стихов в «Онегине», посвященных описанию танцующей Истоминой?» — писал по этому поводу В. Г. Белинский.[1]

Обладая редкостной силой художественного обобщения, картина, нарисованная поэтом, отличается реалистической точностью деталей. Эта картина запечатлевает выступление юной Истоминой в одном из мифологических балетов Дидло конца 1810-х годов. Конкретным источником поэтического обобщения мог быть балет «Зефир и Флора», где Истомина, окруженная «толпою нимф», исполняла соло, во многом предвосхищавшее виртуозные вариации классических танцовщиц в позднейших балетах. Образ Истоминой, возникающий в пушкинских строках, изображение ее танца сами по себе чрезвычайно конкретны. В поэтических фразах «одной ногой касаясь пола, другою медленно кружит», «то стан совьет, то разовьет, и быстрой ножкой ножку бьет», с большой наглядностью воспроизведены танцевальные движения рон де жамб, ранверсе, батман батю. Пушкинское описание танца Истоминой представляет собой, таким образом, большую ценность для истории русского балетного театра, позволяя судить о высоком уровне развития выразительных средств хореографии той эпохи. Оно полностью подтверждает слова Белинского о том, что «при Пушкине балет уже победил классическую комедию и трагедию» и что «Дидло считался великим творцом».[2]

Истомина была не только виртуозной танцовщицей, но и выдающейся пантомимной актрисой. Театральный критик той поры В. И. Соц писал, что «Истомина танцует с величайшею живостию и проворством; она отличная балетная актриса для ролей резвых и хитрых девиц».[3] Со временем ее амплуа становилось все разнообразнее. Лиза в «Тщет-

[1] В. Г. Белинский. Полн. собр. соч., т. VIII, стр. 526
[2] Там же, стр. 526.
[3] В. С[оц]. О санктпетербургском российском театре. «Сын отечества», 1820, ч. 65, кн. 42, стр. 56.

ной предосторожности», Луиза в «Дезертире», черкешенка в «Кавказском пленнике», Кора в «Коре и Алонзо» — все эти прославившие ее роли требовали глубокой и разнообразной мимической выразительности. Мимический дар и техническая завершенность танца, эти идеальные для танцовщицы качества, естественно сочетались в ней.

Современники наградили Истомину высоким признанием лучшей танцовщицы конца 1810—1820-х годов. Среди черновых рукописей Пушкина сохранился план задуманного им романа «Две танцовщицы»; одной из героинь должна была быть А. И. Истомина, танцующая в 1819 году в балете Дидло.

А. А. Лихутина

В 1817 году, еще до окончания школы, в балете Дидло «Ацис и Галатея» дебютировала другая замечательная танцовщица того времени, Анастасия Андреевна Лихутина, в замужестве Люстих (1802—1875). Владея отличной технической школой, обладая большим сценическим обаянием, она быстро выделилась в жизнерадостных ролях комедийно-романтического плана, которые создавал для нее в своих драматических балетах Дидло. Такими были молодая дикарка Тамаида («Молодая островитянка»), крестьянская девушка Муска («Венгерская хижина»), дочь рыбака Маргарита («Рауль де Креки») и др. С успехом исполняла она и пантомимные роли в мелодрамах — мальчика Викторина в «Убийце и сироте» (1819), Элоа в «Обриевой собаке» (1820). Н. А. Маркевич замечал в своих воспоминаниях, что «Лихутина восхищала в роли Викторина».[1]

Современники высоко ценили самобытное дарование танцовщицы-актрисы. «Одна Лихутина мила»,— писал Пушкин в предварительном наброске одной из строф «Евгения Онегина».[2] Критик В. И. Соц заявлял о ней в 1820 году: «Лихутина пленительна в ролях девиц добродушных, невинных и смешливых. Дидло сформированием ее доставил публике прекрасный подарок. Кажется, нельзя найти другой Муски для «Венгерской хижины».[3]

Отдавая должное способностям и профессиональному мастерству Лихутиной, Дидло с 1826 года поручил ей преподавание танцев в театральном училище.

В 1823 году петербургскую театральную школу окончили три высокоодаренные танцовщицы — Н. А. Азаревичева, В А. Зубова и Е А Телешова.

Первая из них, Надежда Аполлоновна Азаревичева (1806—1873), проявила большие артистические данные в роли Хензи и других пантомимно-танцевальных ролях, но через пять лет, повредив ногу во время

---

[1] Б Томашевский. Пушкин, кн. I, стр 266

[2] А. С Пушкин. Полн собр соч, т V, стр 579.

[3] В. С[оц] О санктпетербургском российском театре. «Сын отечества», 1820, ч 65, кн. 42, стр. 56.

танца, вынуждена была покинуть сцену. По словам современника, «искусство ее равнялось изяществу наружности, и несколько лет публика восхищалась ею».[1]

Другая танцовщица, Вера Андреевна Зубова (1806—1853), актриса лирико-комедийного дарования, с большим успехом исполняла ответственные партии в балетах «Карлос и Розальба», «Павел и Виргиния», «Рауль де Креки» и др. Р. М. Зотов называл ее «прелестнейшею деми-характерною танцовщицею, которая могла бы сделать честь первейшим театрам в Европе».[2] Однако из-за неладов с театральным начальством Зубова была уволена в 1840 году.

Е. А. Телешова

Наиболее значительную творческую индивидуальность среди трех названных петербургских танцовщиц представляла собой Екатерина Александровна Телешова (1804—1857).

Имя Телешовой вошло в историю русского балета первой трети XIX века наравне с именами Колосовой, Новицкой, Истоминой, Лихутиной. Отлично танцевать умели тогда все солистки петербургской сцены, но даром психологически содержательной пантомимной характеристики владели прежде всего эти пять лучших балетных актрис того времени. «Г-жа Телешова — художница; она часто напоминает Колосову»,— утверждал один из критиков того времени.[3]

Выразительность танца и артистизм пантомимы Е. А. Телешовой отмечены в единодушно одобрительных отзывах современной критики. Р. Зотов писал о ней: «Как танцорка имела она прелестное дарование в деми-характерном роде, но как пантомимный сюжет мы с тех пор не видели подобного и, вероятно, не скоро увидим. При самой очаровательной наружности имела она столько чувств и игры, что увлекала самого бесстрастного зрителя».[4] В 1825 году альманах «Русская Талия», помещая портрет юной Телешовой в одной из ее лучших ролей — Луизы в балете «Дезертир»,— сопровождал его примечанием такого же характера: «Сия юная питомица Терпсихоры, отличная в трудном искусстве пантомимы, все свои роли разыгрывает с необыкновенною приятностью и редким успехом. Она подает еще бо̀льшие надежды привязанностью к драматическому искусству и постепенным стремлением к усовершенствованию».[5]

---

[1] Р. Зотов. И мои воспоминания о театре. «Репертуар русского театра», 1840, т. II, кн 7, стр. 42.

[2] Там же.

[3] А. С. Бенефис г-на Сосницкого. «Северная пчела», 1835, № 26, 31 января, стр. 103.

[4] Р Зотов И мои воспоминания о театре «Репертуар русского театра», 1840, т. II, кн 7, стр 42.

[5] «Русская Талия», стр. IX.

Выделяясь своим пантомимным даром, Телешова прежде всего оставалась, разумеется, танцовщицей, в совершенстве владевшей своим искусством. Помимо Луизы в «Дезертире», ее большими творческими достижениями явились роли Федры в одноименном балете, волшебницы в балете «Руслан и Людмила», роль немой Фенеллы в опере Обера «Фенелла» («Немая из Портичи»).

Обаяние творческой индивидуальности Телешовой привлекало крупных мастеров русского искусства, запечатлевших ее облик в своих произведениях. К. П. Брюллов писал с нее свою известную картину «Итальянка у фонтана». О. А. Кипренский создал ее портрет. Под впечатлением танцев Телешовой — волшебницы, обольщающей Руслана в балете «Руслан и Людмила», Грибоедов написал вдохновенные лирические строки:

О, кто она? — Любовь, Харита,
Иль Пери, для страны иной
Эдем покинула родной,
Тончайшим облаком обвита?
И вдруг — как ветр ее полет!
Звездой рассыплется, мгновенно
Блеснет, исчезнет, воздух вьет
Стопою, свыше окриленной...

Эти стихи относятся к 1825 году, к началу творческой биографии Телешовой. Самобытный талант танцовщицы раскрылся быстро и уверенно. Пройдя большой сценический путь, Е. А. Телешова покинула театр в 1842 году.

Последние замыслы Дидло

Колосова, Иконина, Данилова, Новицкая, Истомина, Лихутина, Телешова, Огюст, Гольц — таковы были первоклассные актеры-танцовщики петербургской труппы, в содружестве с которыми Дидло создавал свои произведения. Композиторы Кавос и Антонолини сочиняли для его балетов музыку. Одаренный художник Каноппи писал декорации. Искусные мастера театральной техники Натье, Тибо и Бюрсе усовершенствовали приспособления для всевозможных сценических эффектов.

Расцвет творческой деятельности Дидло совпал с подъемом общественной жизни России. Правда, и в годы подъема не все замыслы хореографа были приемлемы для императорской сцены. Так, в 1824 году подверглась запрету задуманная им постановка балета по шекспировской трагедии «Макбет».[1] Тема цареубийства, вообще недозволительная для русской сцены XIX века, слыла верхом крамолы в годы правления царя-отцеубийцы Александра I.

К исходу же двадцатых годов, вслед за разгромом декабрьского вос-

---

[1] См.: А. Г. Мовшенсон и Ю. И. Слонимский. Новое о последних годах деятельности Дидло. В сб. «Театральное наследство», стр. 70.

стания 1825 года, когда общественный подъем сменился полосой мрачной реакции, содержательность, идейность надолго стали запретными для искусства. От него требовалась одна лишь внешняя развлекательность. С точки зрения проводников официальных взглядов, содержательное драматическое действие оказывалось ненужным в балете. Начальство стало все более косо поглядывать на заслуженного хореографа.

В 1828 году была предпринята постройка Александринского театра. В строительную комиссию, учрежденную для этого при кабинете министров, ввели графа П. И. Кутайсова, члена театрального комитета. Он предложил открыть будущий театр новым балетом на тему из русской истории — «Сумбека, или Покорение Казанского царства» (о взятии Казани Иваном IV в 1552 году). Тема эта уже разрабатывалась в литературе. В 1778 году М. М. Херасков завершил свою известную героическую поэму «Россиада». В 1806 году С. Н. Глинка сочинил трагедию «Сумбека, или Падение Казанского царства», поставленную в 1807 году с Екатериной Семеновой в главной роли. В 1810 году А. Н. Грузинцев написал трагедию «Покоренная Казань, или Милосердие Иоанна Васильевича IV, проименованного Грозным» (поставлена в 1813 году).

Дидло и Кавос приступили к созданию балета по сценарию Кутайсова. Хореограф проявлял большой интерес к намеченной постановке. «Следовало бы созвать у господина графа Кутайсова совещание,— писал Дидло 2 мая 1828 года,— на котором художники, машинист (г. Натье), сочинитель музыки (г. Кавос), Огюст, костюмер, бутафор и я ознакомились бы с произведением; тогда каждый, кроме тех, кому поручены костюмы и аксессуары, мог бы уже заняться своим делом; ни общего числа участников спектакля, ни количества аксессуаров нельзя назвать заранее: лишь в процессе постановки удастся установить их перечень. Пока же можно предложить список только для первых персонажей. Вот они с их именами, поскольку у нас запросили распределение балета:

Иван Васильевич IV — г. Гольцер [1]
Сумбека, царица-регентша Казани — г-жа Азлова
Осман, князь Тавриды — г. Шемаев
Сеид, верховный жрец — г. Огюст
Тень царя Сафгирея — г. Эбергард

Господин Кавос уже начал сочинять музыку; впрочем, кто, кроме него, и мог бы ее создать? Что касается машин и полетов, то нам совершенно необходима, повторяем, помощь г-на Натье; он уже создает модели для этой работы, задумав их с полным знанием дела.

Ш. Дидло, Огюст».[2]

[1] Так Дидло называл всегда в документах Н. О. Гольца.
[2] ЦГИАЛ, ф. 497, оп. 2121, д. 4088, л. 1 и об. (подлинник по-французски).

Через полтора года (а с постановкой не торопились, так как до конца постройки театра было еще далеко) Дидло вновь обратился в контору императорских театров, подтверждая свое одобрение избранной темы. «Разумеется,— писал он,— нельзя найти произведения более благородного жанра, более подходящего к обстоятельствам, воссоздающего эпоху более славную для России, нежели история взятия Казани; оно достойно дня, в который должно быть представлено. Надо полагать, оно выдержит много представлений и, насколько можно судить о вещи незаконченной, обещает полную удачу».[1]

Уверенность Дидло в удаче была правомерной. Судя по сохранившейся программе, «Сумбека» восходила к традициям лучших его спектаклей. Творчество Дидло всегда тяготело к историческим сюжетам, к полотнам большого масштаба, где героика и лирика сочетались в неразложимом поэтическом единстве. Недаром зрители петербургского балета бывали потрясены до глубины души сценами «Рауля де Креки» и «Венгерской хижины». Недаром внимание великого хореографа привлекали трагедии Шекспира и Расина. Недаром он воплощал на балетной сцене поэмы Пушкина. Песни третья, четвертая и двенадцатая «Россиады», избранные Кутайсовым для программы «Сумбеки», были обработаны в полном согласии с принципами лучших балетов Дидло. Показ реальной героики жизни сочетался с поэтическим вымыслом, действительные картины истории перемежались фантастическими видениями, предвосхитившими образы романтического балета тридцатых-сороковых годов. Главное же заключалось в том, что Дидло далеко превосходил авторов трагедий о Сумбеке, которые подменяли тему «покорения» Казани темой «падения». В постепенно динамизирующемся ходе действия имелась своя цель: «История Сумбеки,— говорилось в предисловии к программе,— весьма тесно связана с последним славным походом Казанским, в коем царь Иоанн Васильевич навсегда свергнул постыдное и ужасное иго, коим страдал народ его в продолжение столь многих лет».[2]

В списке действующих лиц балета появлялись герои, отсутствовавшие в трагедиях Глинки и Грузинцева. Правда, здесь уже не было Ивана IV: его не решались показать на балетной сцене. Но здесь выступали главный военачальник российский, князь Михайло Воротынский, князь Андрей Курбский и др. Кроме того, здесь фигурировали воеводы и воины российские, а также пленные бояре. Любовная интрига Сум-

---

[1] ЦГИАЛ, ф. 497, оп. 2121, д. 4088, л. 18 (подлинник по-французски).

[2] «Сумбека, или Покорение Казанского царства. Большой героический балет в 4 действиях, сочинение ***, в коем последние три действия поставлены на сцену балетмейстером Алексисом Блашем». Спб., 1832, стр. 2. Сохранившаяся выписка декораций из балета «Сумбека», датированная 1829 годом (ЦГИАЛ, ф. 497, оп. 2121, д. 4088, л. 16), документально подтверждает, что первоначальный текст сценария не подвергся сколько-нибудь существенной переработке в 1832 году.

беки и полководца Османа не заслоняла героической темы — победы русских войск.

Уже первые описательные строки сценария вводили в эту главную тему спектакля: «Повсюду видны отчаяние и ужас. Казанцы приготовляются к отражению решительной осады и не в силах скрыть своего смятения». Дидло, искусно распоряжавшийся на сцене массами, начинал действие с волнения народа; контрастом к переживаниям толпы выступала преступная страсть царицы. Эпический ход действия перебивался в конце акта выходом русских пленников. Занавес опускался на картине торжества татар.

Второй акт вполне отвечал традициям балетов Дидло, где танец, на первый взгляд дивертисментный по своему характеру, органично развивал и двигал действие. В садах Сумбеки (как некогда в садах Черномора) на фоне именно такого дивертисмента раскрывалась душевная драма героини. Борьба между любовью и долгом (одна из важных тем творчества Дидло,— ей, в частности, был посвящен балет «Федра») терзала казанскую царицу, и внутренний психологический конфликт выступал особенно рельефно на фоне безмятежных плясок, исполненных восточной неги. Мотив тревоги, постепенно усиливаясь (вестники беды дважды прерывали пляшущих), завершался трагической нотой: устрашенная укорами верховного жреца Сеита, Сумбека «слагает с себя царский венец, покрывается черным покрывалом и в безмолвии следует за первосвященником с малым числом своих прислужниц», как гласила программа.

Замысел третьего акта предвосхищал знаменитую сцену на кладбище из оперы Мейербера «Роберт-Дьявол» с танцами мертвых монахинь, которая уже более ста лет считается первенцем романтического балета. Третий акт «Сумбеки» был особенно важен для Дидло. Не случайно в цитированной записке он подчеркивал: «Что касается машин и полетов, то нам совершенно необходима, повторяем, помощь г-на Натье; он уже создает модели для этой работы, задумав их с полным знанием дела». Именно для третьего акта требовались означенные в записи «полеты». В темном лесу, среди гробниц татарских царей, Сумбека просила тень своего мужа Сафгирея предсказать будущее Казани. Духи преграждали ей путь к гробнице. Сеит волхвованием «рассыпает толпу их»,— говорилось в программе. «Они отлетают и, стремясь к гробу Сафгирея, окружают оный с угрозами Сумбеке. Преступная царица умоляет их позволить ей вопросить тень своего супруга; они противятся ее желаниям, но Сеит сильнейшими заклинаниями снова их разгоняет, и они скрываются в глубине леса». Романтический пейзаж — озаренное луной кладбище; романтические персонажи — враждебные людям выходцы из могил; сплетение реального с фантастическим — все это предваряло спек-

такли иного художественного стиля, исчисляющего свое рождение с тридцатых годов XIX века.

В четвертом действии утверждалась героическая тема балета, разворачиваясь в многопланном пантомимном действии. Татарские войска защищали Казань. На фоне боя еще раз проходили эпизоды отчаяния Сумбеки, ее поспешного бегства из дворца, отказа Сеита от своего жреческого сана. Русские взрывали крепостные стены и вторгались в город. Князь Воротынский, как говорилось в программе, «победоносно своею рукою срывает Казанский флаг и водружает Российское знамя. Звук труб возвещает торжество Российского воинства». Князь Курбский приводил Сумбеку, которой объявляли прощение. В апофеозе русские войска кричали «ура!», заполняя в победоносном натиске всю сцену.

Но Дидло не удалось до конца осуществить постановку «Сумбеки». В 1829 году, во время одного из спектаклей текущего репертуара, Дидло крупно поспорил с директором императорских театров князем С. С. Гагариным. Как сообщалось в официальном донесении, «во время представления 31-го прошедшего октября на Большом театре балета «Тезей и Арианна» Дидло перед балетом на сцене сказал непростительную дерзость его сиятельству господину директору».[1] Если прежде Дидло выходил из подобных стычек победителем, то теперь директор приказал отправить его под арест. Дидло подал в отставку сразу после освобождения. Дирекция удовлетворила просьбу балетмейстера, но рассчитала его только в 1831 году.

За жестокую расправу Дидло оказался по-своему отомщенным. Балет «Сумбека», законченный в 1832 году хореографом Алексисом Блашем на музыку Ипполита Сонне, далеко не соответствовал уровню замысла. Правда, первый его акт шел в постановке Дидло, и в афишах значилось, что только «три последние действия поставлены на сцену балетмейстером Алексисом Блашем». Дирекция, опасаясь оваций по адресу опального Дидло, утаила имя постановщика первого акта. Но о том, чтобы открыть этим искалеченным балетом Александринский театр, теперь уже не могло быть и речи. Пришлось удовольствоваться для этого торжественного события возобновлением старой трагедии М. В. Крюковского «Пожарский, или Освобожденная Москва», премьера которой относилась еще к 1807 году.

Ко времени своей отставки Дидло был стариком и не мог искать работы на чужбине, не мог покинуть Россию, где провел почти всю свою творческую жизнь и с которой сроднился. Он остался в России, где умер в 1837 году.

Отставленному Дидло довелось еще видеть успех своих старых балетов. В 1834 году критик журнала «Библиотека для чтения» писал:

---

[1] ЦГИАЛ, ф. 497, оп. 2121, д. 1368, лл. 62—63.

«Как не вспомнить единственного Дидло! Все его хореографические произведения, от какого-нибудь дивертисмента до балета «Рауль де Креки», суть произведения поэтические. Вот одно из тысячи доказательств: Дидло сочинил для лондонского театра балет «Венгерская хижина». Балет этот явился на петербургском театре в 1818 году, если еще не прежде. Он выдержал с тех пор более двухсот репрезентаций.[1] В прошлом году, т. е. через пятнадцать лет, давали этот балет, и публика, по окончании его, вызывала на сцену Дидло. Надобно было слышать признательность многочисленнейших зрителей, надобно было видеть умиление хореографа-поэта. Творение гения не стареется...»[2]

Как о творениях гениального художника, сделавшего огромный вклад в историю русской хореографии, и сохраняется память о балетах Дидло.

Жизненная содержательность и драматическая действенность балетного спектакля, цельность его сценарной драматургии, логическая обусловленность любой его пантомимной и танцевальной сцены принципиальный отказ от пустой, самодовлеющей виртуозности, забота о воспитании танцовщика-актера, активная роль в спектакле его живописного оформления — эти плодотворные традиции Дидло, многообразно обогащенные опытом поколений, оказались надежным ориентиром в стремлении лучших мастеров русского балета последующих десятилетий к высокому, содержательному искусству.

Заветом, обращенным к поколениям мастеров русского балета и ими воспринятым, звучат замечательные слова Дидло:

«Сколь трудная обязанность предлежит усилиям нашим! Нас ничто не должно пугать: мы, трудолюбивые дети Аполлона, беспрестанно должны пролагать новые дороги на пути искусства нашего, беспрестанно стараться расширять круг действования и бороться с преградами, на каждом шагу нас удерживающими; мы должны испытывать все средства и усугублять усилия и ревность по мере препятствий, нам представляющихся».[3]

---

[1] То есть повторений, представлений.

[2] М Я. «Зораида». «Библиотека для чтения», 1834, т. II, стр. 24—25.

[3] К Дидло. Ответ на статью Юв. Пр... «Сын отечества», 1817, кн. 51, стр. 251—252.

А. П. ГЛУШКОВСКИЙ И МОСКОВСКАЯ СЦЕНА

Поредевшая после 1812 года московская балетная труппа во главе с танцовщиком и балетмейстером А. П. Глушковским отнюдь не сдавала достигнутых творческих позиций. Балетный театр Москвы начинал новую страницу своей истории, и дальнейшим ростом он был во многом обязан своему выдающемуся деятелю той поры, Глушковскому.

Глушковский — ученик Дидло

Адам Павлович Глушковский родился в 1793 году и умер между 1868—1870 годами. О происхождении его ничего не известно. В петербургскую балетную школу он попал ребенком, учился некоторое время у И. И. Вальберха, а потом был переведен в класс Дидло.

Способный ученик вскоре обратил на себя пристальное внимание учителя, и Дидло взял Глушковского к себе в дом. Близкое знакомство с Дидло, с практикой его творчества внушили молодому Глушковскому глубокое уважение к учителю.

Уже в преклонном возрасте, покинув театр, Глушковский написал свои воспоминания, являющиеся бесценным документом истории русского балета. Достоинство их не только в разнообразных сведениях о Дидло и его работе; они наглядно отражают практику и теорию балета первой трети XIX века. «О каких бы разнообразных событиях и лицах

я ни рассказывал в моих записках,— справедливо заявлял Глушковский,— театр и его история все-таки занимают первое или, по крайней мере, самое видное место в моих воспоминаниях. С ним тесно связана вся моя жизнь почти от детского возраста до конца служебного поприща. Лучшие и самые свежие силы моей юности и зрелых лет были употреблены мною на службу ему и искусству, которое было моим главным занятием. Понятно, что, отдавшись вполне душою этому служению, я не могу забыть того, что служило главным занятием и интересом в моей жизни; даже и теперь я часто вспоминаю, даже, можно сказать, брежу о нем».[1]

Необыкновенно скромный и преданный своему искусству, он многое сделал для московского балетного театра, хотя и не был таким ярко одаренным художником, как Дидло.

Глушковский-танцовщик

Еще в годы учения Глушковский выступал на петербургской сцене в ответственных ролях балетного репертуара; так, например, в 1809 году он исполнял роль Аполлона в балете Дюпора «Суд Париса». В 1811 году Глушковский окончил школу и был зачислен в петербургскую труппу. Но ему не довелось служить в Петербурге. В январе 1812 года его перевели в Москву, и с тех пор его судьба оказалась прочно связанной с московским театром.

Глушковский был переведен в Москву на положение «первого дансера» и сразу же добился признания. Выступив в центральной роли балета «Зефир, или Ветреник, сделавшийся постоянным», в которой москвичи незадолго перед тем видели Дюпора, он с подлинным артистизмом и технической легкостью исполнил сложнейшую виртуозную партию.

Анонимный критик журнала «Вестник Европы» писал об этом выступлении: «Публика, если только не ошибаемся, судя по громким рукоплесканиям, привыкает думать, что можно обойтись и без Дюпора... Г. Глушковский, который теперь летает Зефиром, конечно, много обязан французскому танцовщику: не можно дать себе легкости, но можно перенять некоторые приемы, шаги, выступку, положение тела — и в этом надобно отдать справедливость переимчивости г-на Глушковского. А в рассуждении игры пантомимической он уже и теперь имеет большое преимущество перед Дюпором, которой по летам своим не способен к усовершению, между тем как наш юный ученик театральной школы дает о себе весьма приятную надежду».[2]

Этот первый отзыв об исполнительском искусстве Глушковского остался единственным: в Москве тогда редко писали о балете. Отзыв показывает, что танцовщик, не обладая от природы большим прыжком,

---

[1] А. П. Глушковский Воспоминания балетмейстера, стр. 148—149.
[2] «Вестник Европы», 1812, № 11, июнь, стр. 241.

свободно владел, однако, всеми тонкостями современной ему танцевальной техники.

Но и в молодости самой сильной стороной дарования Глушковского была выразительная пантомимная игра. Глушковскому недолго пришлось танцевать. Серьезно повредив ногу во время одного из выступлений, он после 1817 года был вынужден мало-помалу отказываться от танцевальных партий и начал переходить на пантомимные роли. Он играл Язона («Медея и Язон»), Вержи («Рауль Синяя Борода»), Леона («Леон и Тамаида»), Евтимия («Евтимий и Евхариса»), Рауля («Рауль де Креки»).

К концу двадцатых годов прошлого века он совсем оставил исполнительскую деятельность.

Глушковский-педагог

Сразу же по приезде в Москву Глушковский начал преподавать танцы в театральной школе. Когда же театр и школа покинули Москву в дни вторжения наполеоновских войск, преподавание танцев целиком перешло в ведение Глушковского.

В своих воспоминаниях Глушковский с юмором рассказывает, как настороженно отнеслись крестьяне глухого городка Плес к урокам, которые он давал своим ученицам: «Особенно удивляло их то, что девушки подымали ноги в разные стороны, прыгали, вертелись... Жители города Плес стали бегать от дома, занимаемого Театральным училищем, как от чумы; хозяин же его соглашался заплатить большие деньги за то, чтобы прекратили преподавание чертовой науки».[1] Однако Глушковский, которого обыватели наградили прозвищем «чертова помощника», не прекращал своих занятий, и ученицы его делали большие успехи.

Глушковский оправданно расценивал искусство танца как работу трудную и тонкую, требующую ежедневной тренировки. «Всем известно,— писал он,— что танцевальное искусство сопряжено с большими трудами; каждый танцовщик, каждая танцовщица должны всякий день по малой мере два часа упражняться, иначе члены их загрубеют и они выйдут из рутины.[2] Им должно непременно танцевать — pour ne pas perdre l'haleine,[3] как говорят французы. Только через ежедневные экзерциции танцовщик приобретает навык танцевать длинные па так, что публика не заметит в нем ни усталости, ни усилий. В ленивом танцовщике видна тотчас одышка — от неупражнения в танцах. Даже во время спектакля, перед началом балета, танцовщику необходимо поучиться минут десять, для того чтобы размять свои члены, pour se mettre en train,[4] как говорят французы. Если танцовщик без всякого приуготовления начнет

---

[1] А. П. Глушковский. Воспоминания балетмейстера, стр. 115.

[2] Здесь: из привычного состояния.

[3] Чтобы не потерять дыхания *(франц.)*.

[4] Чтобы войти в форму *(франц.)*.

танцевать сильное па, у него могут случиться в ногах судороги, он даже рискует свихнуть себе поясницу или оборвать в ноге какую-нибудь жилу».[1]

Благодаря систематическим занятиям численно небольшая школа, возвратясь в Москву, могла похвалиться вполне профессионально подготовленными ученицами и учениками. Некоторые из них были сразу же выпущены в труппу. С тех пор Глушковский, сочетая школьное преподавание с деятельностью на сцене, неустанно готовил кадры танцовщиков Москвы.

Энергичная и целенаправленная деятельность Глушковского-педагога принесла свои плоды: по возвращении театра в Москву он мог заняться постановкой больших балетных спектаклей силами своих воспитанников.

Глушковский-балетмейстер

Деятельность Глушковского-балетмейстера была разнообразна и сложна. Это во многом зависело от условий, в которых находился балетный театр Москвы и, в частности, сам Глушковский.

Практика московского театра той поры требовала постоянной смены или хотя бы частичного обновления спектаклей. Почти ежедневно «освежались» дивертисменты: для них надо было сочинять новые танцы и подключать к старым номерам. Большие, многоактные балеты приходилось ставить наспех и в обстановке, далеко не похожей на ту, в какой работал над своими произведениями Дидло. Разница была и в средствах, и в сроках, и, главное, в требованиях, предъявлявшихся балетмейстеру. Дидло пользовался неизмеримо большей творческой свободой, чем Глушковский, обязанный ставить в несчетном количестве бессюжетные «испанские», «турецкие» и тому подобные дивертисменты, интермедии (вроде показанной 20 января 1823 года интермедии «Старинные святки, или Святочный вечер»), танцы в комедиях и водевилях, даже шарады. Так, например, 24 января 1824 года в театре шла «Шарада в действии, представление совершенно в новом роде, для коего избрано слово, имеющее в составе своем три разных значения, с принадлежащими к оному хорами, танцами и полетами; музыка соч. А. Н. Верстовского и г. Маурера, танцы г. Глушковского, полеты и машины г. Иванова».[2] Глушковскому приходилось ставить и балеты-мелодрамы, насыщенные кровавыми убийствами и прочими ужасами. Таков был, например, трехактный героический балет «Развратный, или Вертеп разбойников» на сборную музыку, подобранную капельмейстером М. Ф. Керцелли (1814). Таков был и трагический пантомимный балет в четырех действиях на сборную музыку Керцелли «Смерть Рожера, ужаснейшего атамана разбойников богемских лесов, или Оправданная невинность несчастного сына его Виктора» (1816). Сюжетной основой спектакля, как объявляла афиша, послужил

[1] А. П. Глушковский. Воспоминания балетмейстера, стр. 174.

[2] «Московские ведомости», 1824, № 6, 19 января, стр. 186.

«роман ужасов» французского беллетриста Франсуа Дюкре-Дюмениля «Виктор, или Дитя леса».[1]

Глушковскому было трудно противиться такого рода веяниям в репертуаре уже по одному тому. что в штате он никогда не занимал должности балетмейстера, а числился только «дансером». Он не мог и помышлять о положении, подобном тому, какое занимал Дидло в Петербурге. Да он и не был борцом в искусстве. Не обладая выдающимся талантом, но искренне преданный своему высокоодаренному учителю, он широко пропагандировал его произведения, знакомиться с которыми неоднократно ездил в Петербург. Он поставил в московском театре почти все лучшие балеты Дидло: «Зефир и Флора» (1817), «Венгерская хижина» (1819), «Молодая молочница» (1820), «Приключение Генриха IV на охоте» (1820), «Калиф Багдадский» (1822), «Леон и Тамаида» (1823), «Евтимий и Евхариса» (1824), «Рауль де Креки» (1825), «Кавказский пленник» (1827), «Альцеста» (1828), «Карл и Лизбета» (1835). Кроме того, он перенес на московскую сцену балеты «Инеса де Кастро» Канциани, «Рауль Синяя Борода» Вальберха, «Медея и Язон» Новерра и другие.

И все же скромный, но преданно любивший свое искусство Глушковский, находясь в трудных для творчества условиях, достиг многого.

Еще в 1812 году, скопировав на сцене Арбатского театра два петербургских спектакля — «Севильский цирюльник» Блаша и Дюпора и «Деревенская героиня» Шевалье, Вальберха и Огюста,— он, кроме того, поставил два своих балета: «Дафнис и Хлоя» и «Остров любви, или Забава сельских пастухов». Оба собственных балета Глушковского были одноактными миниатюрами в анакреонтическом роде. Этот испытанный жанр был наиболее доступен для балетмейстера-новичка, тем более, что Глушковский и не стремился тут к новаторству. Журнал «Вестник Европы» писал о первом опыте Глушковского-балетмейстера: «Новой балет «Дафнис и Хлоя» есть его собственное сочинение. Следовательно, молодой наш артист заслуживает себе похвалу и признательность публики не только ногами, но еще и головою. Расположение балета, конечно, самое легкое и простое; чего же больше и требовать от пастуха и нимфы, а особливо когда все дело состоит в торжественном празднестве, в нечаянной услуге, оказанной Дафнисом Хлое, которую он исторг из челюстей львиных, и в любовном знакомстве сей нежной четы, которую Амур напоследок соединяет неразрывным союзом?» Далее критик одобрительно упоминал про «живых малюток, летающих по воздуху около Амурова храма».[2] Это

---

[1] «Московские ведомости», 1816, № 3, 8 января, стр. 60 Известна также популярная в ту пору одноименная мелодрама Жильбера де Пиксерекура, драматурга, многое воспринявшего от своего предшественника — прозаика Дюкре-Дюмениля.

[2] «Вестник Европы», 1812, № 11, июнь, стр. 241—242.

свидетельствует о том, что Глушковский в первом же своем балете перенес на московскую сцену практику воздушных полетов.

После изгнания Наполеона и возвращения театра в Москву Глушковский сочинял балеты-дивертисменты на русские народные темы, о которых уже говорилось, осуществлял многочисленные постановки различного рода. Начиная с 1814 года имя Глушковского — танцовщика и балетмейстера не сходило с московских афиш. Слишком часто условия, в которых он существовал, подчиняли его себе, и он вынужден был только молчаливо покоряться требованиям дирекции, изготовлять спектаклей побольше, поразнообразней и попестрей. Тем выше заслуга Глушковского, сделавшего в этих условиях смелую попытку воспроизвести на балетной сцене образы и мотивы некоторых современных ему произведений русской литературы. Первым из балетмейстеров он обратился к поэзии Пушкина и попробовал воссоздать ее образы средствами хореографии.

«Руслан и Людмила»

В августе 1820 года была опубликована поэма молодого Пушкина «Руслан и Людмила». По остроумной догадке Л. П. Гроссмана, «сквозь ткань поэмы явственно проглядывают впечатления Пушкина-балетомана», вызванные петербургскими постановками Дидло.[1] А уже 16 декабря 1821 года состоялась премьера большого героико-волшебного пантомимного балета в пяти действиях «Руслан и Людмила, или Низвержение Черномора, злого волшебника», поставленного А. П. Глушковским на музыку Ф. Е. Шольца.

Пушкин находился тогда в политической ссылке, и это обстоятельство не позволило поставить на афише его имя; там указывалось только, что «сюжет взят из известной национальной русской сказки: Руслан и Людмила с некоторыми прибавлениями».[2] Лишь с 1831 года на афишах стали писать: «Сюжет взят из известной поэмы А. С. Пушкина».[3] Впрочем, поправка в афише ничего не меняла в спектакле, и он оставался в основном таким же, каким был в день первого представления.

Автор театральной инсценировки литературного сюжета обычно преобразует его, внося в него черты своего мировоззрения. Так, четверть века спустя в опере «Руслан и Людмила» М. И. Глинка передавал прежде всего героику и лирику событий, почти совсем отказавшись от иронических интонаций пушкинской поэмы. Но и отличаясь от пушкинского «Руслана», опера Глинки является великим произведением мирового музыкально-сценического репертуара; в светлой, радостной, ясной музыке раскрывается широкая жизнеутверждающая концепция композитора.

---

[1] Л Гроссман Пушкин в театральных креслах. Изд-во Брокгауз—Ефрон, Л., 1926, стр 125

[2] «Московские ведомости», 1821, № 99, 10 декабря, стр 2892.

[3] «Московские ведомости», 1831, № 37, 9 мая, стр. 1636.

Разумеется, до таких философских высот не сумели подняться ни композитор, ни постановщик балета. «Музыка к «Руслану и Людмиле»,— пишет советский музыковед П. В. Грачев,— стоит на уровне умелых (если не талантливых) произведений того времени, отличается разнообразием приемов и эффектной инструментовкой (сочные tutti, красивые лирические эпизоды с арфами). В живой казацкой пляске сделана удачная попытка передать местный колорит. Похищение Людмилы происходит на фоне «грозы», с большим нарастанием звучности и диссонирующими гармониями».[1] Однако от глинкинского раскрытия темы музыка Шольца отстояла весьма далеко.

В этой пышной феерии с разнохарактерными танцами, сражениями, фейерверком и, как писали тогда в афишах, «великолепным спектаклем», то есть с богатыми декорациями и сценическими эффектами, зрителей привлекала жизнерадостная фантастика народно-сказочного зрелища, живая стихия национального танца, которую Глушковский тонко чувствовал и умел мастерски воспроизводить в своих лучших спектаклях. Стремление к народной фантастике, к народной танцевальности составляло положительную тенденцию постановки.[2] Однако тенденция эта была проведена непоследовательно, ее ослабляли чужеродные стилевые образования.

Балет «Руслан и Людмила» начинался праздником у киевского князя. Из розового куста появлялась волшебница Злотвора. Превратившись в карлу Черномора, она уносила Людмилу на черном облаке в окружении фурий. Руслан отправлялся на поиски Людмилы и встречал волшебницу Добраду, которая вручала ему волшебное оружие. Он сражался с Головой, превращавшейся в воинов, с двенадцатиглавым змеем. Адские чудовища вылетали из водопада и набрасывались на него. Его пытались соблазнить красавицы; видя тщету своих усилий, они обращались в разъяренных фурий. В конце концов Руслан добирался до замка Черномора и, победив карлу, увозил Людмилу.

Спектакль украшали всевозможные сценические эффекты. Голова богатыря Полкана превращалась в пригорок с рыцарями. Черномора поражала «громовая стрела», и замок его рассыпался. Были тут превращения и полеты волшебниц, фурий, купидонов, причем автора не смущало то обстоятельство, что фурии и купидоны — персонажи, чуждые русской сказке.

Самое действие, характеры и переживания героев Глушковский порой воплощал в приемах, к тому времени уже устаревших. Он не находил пантомимных решений некоторых драматических эпизодов, и тогда

---

[1] П. Грачев Пушкин и русская опера. В сб «Пушкин и искусство» «Искусство», Л.—М., 1937, стр. 30.

[2] См.: А Ильин Пушкинские балеты В сб. «Пушкин на сцене Большого театра», Музгиз, М, 1949, стр. 74—110.

на декорациях возникали пояснительные надписи — титры. Например, перед Черномором, пытавшимся обольстить Людмилу, появлялся свиток с надписью: «Страшись, Черномор! Руслан приближается!». Во время танцев волшебных красавиц, обольщавших витязя, надпись предостерегала его: «Неверной супруг Людмилы». Киевлянам, молившимся Перуну о возвращении Людмилы, надпись возвещала: «Руслан и Людмила под моим покровительством».[1]

Исполнение само по себе стояло на большой высоте. Роль Руслана играл А. П. Глушковский, в роли Людмилы выступала первая танцовщица театра Т. И. Иванова-Глушковская. В танцевальных эпизодах были заняты все основные силы труппы. Афиша первого представления извещала, что в спектакле будут танцевать: «гг. Лобанов, Пешков, Карасев, г-жа Лобанова, девицы Родецкая и Карасева — новой венгерской танец; г. Я. Иванов, г-жи Никитина, Горнышева — па де труа гениев; г. Сабуров и г-жа Горнышева — венгерской танец; г. Лобанов, г-жа Лобанова и дев. Родецкая — по-русски; девицы М. Иванова и Лопухина б.— па де де с шалями: г-жа Горнышева, гг. Степанов, А. Лобанов, Д. Иванов и Швалев б.— татарской па де сенк; г. Я. Иванов, девицы М. Иванова и Лопухина б.— польской танец; военной танец воинов Черномора и арабов, с знаменами и флагами».[2]

Танцы «Руслана и Людмилы» — па де труа гениев, па де де с шалями, пляски воинов Черномора и т. п.— представляли собой номера, дополнявшие красочное и эклектичное зрелище.

Как ни сильны были противоречия художественного метода Глушковского, балет «Руслан и Людмила», пышно обставленный, изобиловавший театральными эффектами, насыщенный танцами, исполнявшийся лучшими силами балетной труппы, имел на премьере большой успех и просуществовал на московской сцене свыше десяти лет, а в 1824 году был перенесен и в Петербург в постановочной редакции Огюста.

Правда, противоречия спектакля с течением времени все больше обращались против него. Зрители, доброжелательно встретившие премьеру, десятилетие спустя уже считали его безнадежно устарелым и обветшалым. «Кто не видал балета: Руслан и Людмила? — писал Федор Кони в 1831 году.— Кто не глядел на него с удовольствием в то время, когда в нем отзывались воспоминания дедовских обычаев и прекрасных стихов новой поэмы любимого поэта нашего? Но всему свое время: Руслан и Людмила нравился и перестал нравиться; им восхищались, и он прискучил Зачем же было теперь, когда публика не довольствуется уже фейерверками и чертовскими вечеринками, а тре-

---

[1] «Руслан и Людмила, или Низвержение Черномора. Балет в 5 действиях, сочинен и поставлен А. Глушковским, муз. Ф. Шольца». М., 1821.

[2] «Московские ведомости». 1821, № 99, 10 декабря, стр. 2892—2893.

бует от искусства более эстетических произведений, зачем теперь возобновлять эффекты старины с новыми переменами, обветшалыми превращениями и сокращениями, которые отнимают у ней последнюю занимательность целого и даже все права на хороший вымысел простонародной сказки? И что ж из этого пользы? Копоть на сцене, жалобы дам на головную боль и порчу чепцов, плески райка при взгляде на ад и много хлопот и шуму из пустого. Мы благодарны г. Глушковскому за все его хорошие балеты; но оборони нас боже от подобных наваждений!»[1]

Облаченная в одежды пышной театральности, героика «Руслана и Людмилы» Глушковского не несла в себе подлинной народности русской сказки, народности произведений Пушкина и Глинки. Сценарий и хореография Глушковского и музыка Шольца по своей художественной ценности скорее приближались к стилистике В. А. Жуковского, нередко наряжавшего героев русских народных сказок и преданий в абстрактно-романтическую одежду. Не случайно следующей попыткой Глушковского воплотить в балетном спектакле образы русской литературы было обращение к Жуковскому.

«Три пояса»

В 1826 году А. П. Глушковский и капельмейстер Ф. Е. Шольц создали трехактный балет по сказке В. А. Жуковского «Три пояса», назвав его «Три пояса, или Русская Сандрильона».

Как и в сказке о Золушке, волшебница, превратившись в бедную старушку, испытывала добросердечие трех сестер. Младшая, Людмила, одна жалела нищенку. Волшебница дарила сестрам три пояса: два украшенных драгоценными камнями и один простой. Людмиле доставался простой пояс, обладавший, однако, волшебными свойствами: она приобретала всевозможные таланты и превосходила всех красотой. Киевский князь Святослав избирал ее невестой среди всех девушек, собравшихся к нему на смотрины. Так награждалась добродетельная скромность.

По своим жанровым и стилевым особенностям балет «Три пояса» был весьма характерен для московской сцены того времени. Если на петербургской сцене Дидло отстаивал право балета на жанровую самостоятельность, если в его постановках главную, решающую роль играли пантомима и танец, то в Москве еще нередко балетами продолжали называться произведения смешанного жанра. К ряду таких произведений принадлежал и балет Глушковского.

Немногочисленные события сюжета находили здесь свое воплощение в самых различных приемах. В затруднительных случаях, вызванных поворотом событий или связанных с сложными переживаниями героев, постановщик искал выхода в титрах. Воины вносили на сцену доску

---

[1] Ф. Инок [Ф. А. Кони] Бенефис г-жи Глушковской «Молва», 1831, ч. I, № 20, стр. 10—11.

с надписью: «Девицы, спешите в Киев! Из вас выберут невесту для князя Святослава»; Людмила не решалась петь на смотринах — тогда ее ободряли волшебные голуби, приносившие в клювах надпись: «Ободрись, Людмила, исполняй волю князя». И Людмила пела романс на слова сентиментального стихотворения Жуковского: «Роза, весенний цвет, скройся под тень рощи развесистой...» Пела она не только в этом месте, но и в первом действии, когда под ее песню девушки на берегу Днепра затевали хороводы.[1] В этом не было ничего удивительного, так как роль Людмилы — центральную роль балета — исполняла не танцовщица (хотя к тому времени московский балет имел уже первоклассных танцовщиц), а оперная певица Д. М. Лаврова. Правда, как и все русские актрисы того времени, Лаврова умела танцевать и плясала по-русски вместе с балетными актрисами А. Г. Заборовской и Е. И. Лобановой, исполнявшими роли старших сестер Людмилы. Но все же такая пляска была лишь эпизодическим номером, а не действенным танцем, движущим события спектакля. В подлинно хореографических приемах была создана роль князя Святослава; эту роль исполняла танцовщица Т. И. Глушковская. Ф. Гюллень-Сор и Жан Ришар выступали в па де де гениев.[2]

Балет «Три пояса» примыкал к дивертисментам на русские темы, ничем существенно не обогащая достигнутое там.

«Черная шаль»

В 1831 году Глушковский вновь обратился к творчеству Пушкина, поставив по мотивам его стихотворения «Черная шаль» одноактный балет «Черная шаль, или Наказанная неверность».

Своим балетом Глушковский отдавал определенную дань мелодраме, которая тогда, в конце двадцатых — начале тридцатых годов, занимала заметное место в русском репертуаре. Сюжетное содержание спектакля сводилось к следующему: молдавский князь Муруз, узнав о неверности жены, гречанки Олимпии, подстерегал ее и ее возлюбленного — армянина Вахана; внезапно появившись перед ними в разгар народного празднества на берегу Дуная, он убивал обоих; Муруз упивался местью, но вдруг взгляд его падал на черную шаль Олимпии, обагренную кровью; он предавался горькому отчаянию, вспоминая о красоте погубленной им жены.[3]

Эти мелодраматические события развертывались в пантомимном действии. Пределами одной лишь пантомимной выразительности ограничивались характеристики Олимпии и Муруза; эти роли исполняли Т. И. Глушковская и Н. А. Пешков. Танцы не относились прямо к развитию действия и имели дивертисментный характер. Как сообщала

---

[1] «Три пояса, или Русская Сандрильона. Большой волшебно-пантомимный балет в 3 действиях». М., 1826.

[2] «Московские ведомости», 1826, № 75, 18 сентября, афиша.

[3] «Черная шаль, или Наказанная неверность». М., 1831.

афиша, спектакль шел «с принадлежащими к нему турецкими, сербскими, молдаванскими, арабскими, валахскими и цыганскими плясками».[1]

Сами по себе танцы свидетельствовали о талантливой выдумке балетмейстера, в них вновь многообразно проявилось хореографическое мастерство Глушковского. «Танцы, нечего сказать, были прекрасны: особенно последняя группа с шарфами очень живописна и занимательна»,— писал критик журнала «Молва» [2]

Неразработанность драматургической основы являлась, однако, существенным недостатком спектакля Если в лучших пантомимных балетах Дидло дивертисментные танцы финальных празднеств были завершением сложного, искусно разрешенного в пантомиме драматического действия, то здесь они такой роли не играли. Тот же критик «Молвы» замечал о сценарии «Черной шали», что там нет «ни содержания, ни связи, ни соответствия между частями». Слабость музыкальной драматургии объяснялась прежде всего тем обстоятельством, что музыка балета по традиции была «набрана из разных авторов». Все это обусловило сценическую недолговечность постановки.

Ю. И. Слонимский, автор специального исследования о Глушковском, справедливо отмечает: «Драматургия Глушковского — его уязвимое место... Беда его в драматургической слабости и в отсутствии ярких танцев, характеризующих действие».[3] В балете «Черная шаль» этот недостаток творчества Глушковского выявился с особой наглядностью.

В 1831 году Глушковский оставил театр, но вскоре вернулся в него инспектором балетной труппы. Он покинул его совсем в 1839 году, успев поставить еще несколько спектаклей. К концу жизни Глушковский написал воспоминания, представляющие важный документ для изучения истории русского балета. Отдельные их главы печатались в журналах «Пантеон и репертуар русской сцены» (1851) и «Москвитянин» (1856). В 1940 году Ю. И. Слонимский опубликовал «Воспоминания балетмейстера» А. П. Глушковского отдельной книгой, куда публикация журнала «Москвитянин», однако, не вошла.

Значение творчества Глушковского

Постоянный интерес Глушковского к современным ему произведениям русской литературы, при всей неравноценности воплощений, следует признать передовой заслугой балетмейстера. Пробуя впервые опереться на литературные источники, он искал и подчас находил пути решений, которые в своей основе были верны и перспективны. В условиях казенной службы, ограниченный в правах художника по сравнению с иностранными мастерами, скромный труженик

---

[1] «Московские ведомости», 1831, № 97, 5 декабря, стр. 4188.

[2] «Молва», 1831, ч. I, № 50, стр. 379.

[3] Ю. Слонимский. Рождение московского балета и Адам Глушковский. В кн.: А. П. Глушковский Воспоминания балетмейстера, стр. 47.

Глушковский сумел на этих путях достигнуть лишь частичных результатов, изведав и горечь неудач. Однако его заслуга перед историей русского балета оттого не становится меньшей. В особенности же, если учесть, что попытки Глушковского и Дидло создать балеты на пушкинские темы долго не находили последователей.

Балетмейстер и танцовщик-актер многообразных возможностей, Глушковский был убежденным пропагандистом и проводником прогрессивных для своего времени эстетических принципов Дидло; был им не только в собственной сценической практике, но и в педагогической деятельности и в своих литературных трудах. Он памятен как первый теоретик и историк русской хореографии, сохранивший для потомков ценные сведения о большой и славной эпохе ее развития, о жизни и творчестве ее лучших деятелей.

Исключительно велика была роль Глушковского в реорганизации московской балетной труппы после 1812 года, в подготовке и воспитании ее молодых кадров. Вплоть до 1818 года, когда в Москву приехал Ф. Бернаделли, художественное руководство балетом фактически осуществлял один Глушковский. И в дальнейшем труппа регулярно пополнялась талантливыми отечественными танцовщицами и танцовщиками из числа его учеников.

Т. И Глушковская

Одной из лучших танцовщиц московской сцены того времени была Татьяна Ивановна Глушковская, урожденная Иванова (1795—1855) Поступив в московское училище в 1807 году, она, как упоминалось выше, уже в 1810 году, через три года, совсем ребенком, с успехом танцевала па де шаль в «турецком дивертисменте» Доминика Лефевра.[1] Осенью 1811 года Д. В. Дашков писал на страницах журнала «Вестник Европы», что в балете «Пигмалион», поставленном Лефевром, «Пигмалиона представлял сам Лефевр, а оживленную статую дев. Иванова, достойная его ученица».[2] В январе 1812 года афиша «Московских ведомостей» объявляла, что «приехавший из Петербурга г. Глушковский в первый раз будет танцевать па де де и па де труа с г-жею Махаевою, также приехавшею из С.-Петербурга, и с воспитанницею Театральной школы девицею Ивановой».[3]

С этого времени Иванова стала ученицей Глушковского. В том же 1812 году, будучи подростком, она исполнила роль Хлои в его балете «Дафнис и Хлоя». В 1816 году Иванова окончила школу и вышла замуж за А. П. Глушковского. Она прослужила в балетной труппе до 1836 года,[4] исполняя на московской сцене репертуар Истоминой и Телешовой.

---

[1] «Московские ведомости», 1810, № 69, 27 августа, стр 2498

[2] Д Д[ашков] «Пигмалион» «Вестник Европы», 1811, № 19, октябрь, стр. 241.

[3] «Московские ведомости», 1812, № 9, 31 января, афиша

[4] ЦГАЛИ, ф 659, оп 4, д 1286, лл 7, об, 11 и об.

О Татьяне Ивановой как самой замечательной танцовщице московской сцены того времени писал впоследствии П. А. Вяземский, вспоминая, что «московскую молодежь привлекал в особенности балет, пламенно воспетый Денисом Давыдовым в лице красавицы Ивановой».[1] Вяземский имел в виду знаменитые элегии Дениса Давыдова. Поэт-партизан, восхищаясь танцем Ивановой, в котором она «воздушным призраком несется», восклицал в своих стихах:

Пусть ищут, для кого я в лиру ударял,
Когда поэтов в хоре
Российской Терпсихоре
Восторги посвящал!

Денис Давыдов писал эти элегии в 1814 и 1815 годах, когда Иванова была еще ученицей и демонстрировала свою одаренность главным образом в виртуозных танцевальных выступлениях. Очень скоро она зарекомендовала себя и талантливой пантомимной актрисой. По словам поэта М. А. Дмитриева, «она была действительно прекрасна собою, величественна и роскошна в своих позах, особенно в русской пляске, требующей от женщины скромной и величественной пантомимы».[2] Здесь ее постоянным партнером был характерный танцовщик И. К. Лобанов. П. Н. Арапов также характеризовал ее как актрису, «соединявшую искусство танцев с выразительной мимикой».[3]

Естественно, что уже в двадцатых годах Глушковская стала ведущей исполнительницей пантомимных ролей в романтических балетах Глушковского и Дидло, шедших на московской сцене. Она играла Людмилу в «Руслане и Людмиле», Венеру в «Амуре и Психее», Аделаиду в «Рауле де Креки», Моргану в «Роланде и Моргане», Олимпию в балете «Черная шаль», Изору в балете «Рауль Синяя Борода» и др.

Д. С. Лопухина,
В. С. Лопухина

Летом 1812 года в московскую театральную контору поступило предписание, что «имеет оная контора принять в тамошнюю театральную школу умершего фигуранта, Сергея Лопухина, дочерей: Дарью — десяти и Варвару — девяти лет, на казенное содержание».[4] Обе Лопухины были зачислены в школу и отправились с нею в трудную эвакуацию. Они проявили способности к танцу, и Глушковский выделил одаренных учениц. Вскоре по возвращении театра в Москву сестры начали выступать в балетах и дивертисментах, получая порой ответствен-

---

[1] П. А. Вяземский. Полн собр. соч., т VII, стр. 335.
[2] Мих. Дмитриев. Мелочи из запаса моей памяти. М., 1854, стр. 146.
[3] П. Арапов. Драматический альбом. Спб., 1850, стр. 70.
[4] ЦГИАЛ, ф. 497, оп. 2121, д. 1149, л. 2.

ные партии, причем особенно выделялась старшая, или бóльшая, как принято было тогда писать в афишах.

В 1819 году Дарья и Варвара Лопухины окончили школу и заняли в труппе видное положение. Лопухина бóльшая (1802—1855) исполняла балетные соло, участвовала в различных па де де и па де труа, а также нередко выступала в национальных характерных танцах. Она играла Виргинию в балете «Павел и Виргиния», Элизу в балете «Пажи герцога Вандомского», Нину в балете «Нина, или Сумасшедшая от любви» и т. д. С. Т. Аксаков писал в 1831 году, что Нина — Лопухина покоряла зрителей «верною, благородною, блестящею игрою», и восхищался тем, «как выразительна, как понятна ее пантомима».[1]

О незаурядном драматическом таланте Дарьи Лопухиной свидетельствовали и ее неоднократные выступления в ведущих ролях драматического репертуара. Так, например, 18 января 1824 года она играла роль Саши в комедии Н. И. Хмельницкого «Воздушные замки», причем ее партнером был П. С. Мочалов, игравший Виктора.[2]

Когда в 1824 году старшая Лопухина вышла замуж за танцовщика Жозефа Ришара, обе сестры отправились на несколько месяцев в Париж, после чего их стали называть в афишах ученицами балетмейстера Кулона. Такая реклама была излишней, ибо и в качестве учениц Глушковского обе танцовщицы пользовались неизменным успехом у московских зрителей.

Последние годы жизни Д. С. Лопухина-Ришар провела в Петербурге, будучи преподавательницей танцев в театральном училище. «Она же была наставницей своей дочери (известной танцовщицы З. И. Ришар.— *В. К.*) и много содействовала ее успехам своими советами».[3]

А. И. Воронина-Иванова

Талантливой танцовщицей и пантомимной актрисой была Александра Ивановна Воронина-Иванова (ок. 1806—1850). Начиная с 1823 года, ее имя постоянно появлялось на московских афишах; перечень ее ролей обширен и разнообразен; критика оставила о ней восторженные отзывы.

Когда Глушковский поставил в Москве балет Дидло «Кавказский пленник», «Дамский журнал» кн. П. И. Шаликова писал, что это — «блестящее торжество нашей балетной сцены! Богатство и прелесть костюмов, ловкость и живость действий, беспрестанное изменение представляемых картин, характер танцев. . . наконец, эта Черкешенка, эта героиня сцены — словом, Воронина-Иванова; ее танцы, ее пантомимы — все при-

---

[1] С. Т. Аксаков. Собр. соч., т. III, стр. 573.
[2] «Московские ведомости», 1824, № 4, 12 января, стр. 113.
[3] «Санкт-Петербургские ведомости», 1855, № 94, 1 мая, стр. 472.

водило зрителей в восхищение, и, верно, каждый из них, взирая на нее, читал в мыслях:

Ты их познала, дева гор,
Восторги сердца ..

Ибо, верно, каждый чувствовал то же».[1]

В 1828 году С. Т. Аксаков замечал о ее танцах в балете Дюпора «Зефир, или Ветреник, сделавшийся постоянным», что «г-жа Воронина-Иванова восхищала всех ловкостью, быстротой и прелестью своих па».[2] А десять лет спустя, когда талант танцовщицы был в самом расцвете, В. Г. Белинский писал об одном из ее выступлений в балете Филиппа Тальони «Дева Дуная», что «г-жа Воронина-Иванова, по обыкновению, роскошествовала на сцене жизнию и страстию».[3]

Воспитанники театральной школы составляли ядро московской балетной труппы. Помимо того, труппа время от времени пополнялась и путем приобретения «в казну» крепостных танцовщиц. Как упоминалось выше, в 1824 году у камергера Ржевского были приобретены его танцовщицы Харламова, Ситникова, Данилова, Виноградова, Кузьмина, Михайлова бóльшая, Михайлова меньшая, Кондратьева и др. Были здесь и крепостные танцоры Головкиной и т. п. Многие из этих актрис и актеров, среди которых были искусные мастера своего дела, со временем прочно вошли в труппу.

В мужском составе труппы, кроме А. П. Глушковского и И. К. Лобанова, выделялись характерный танцовщик и исполнитель ряда основных пантомимных ролей Н. А. Пешков, характерный танцовщик Я. И. Иванов, мимические актеры и танцовщики М. А. Лилеев, П. П. Швалев.

Ф Бернаделли в Москве

В 1818 году в Москву приехали итальянские танцовщики Анна и Фортунато Бернаделли и Фердинанд Урбани. Они прибыли в Россию по собственному почину, зная, что найдут здесь благоприятные условия для творчества. Многие иностранцы теперь сами стремились работать в русском балете, находившемся в стадии своего художественного расцвета.

Приезжим танцовщикам дали для пробы несколько дебютов Первый из них состоялся 15 октября 1818 года Как гласил анонс, в этот день исполнялся для первого дебюта приехавших из Вены гг. Бернаделли, Урбани и г-жи Бернаделли: «Ж а н е т а и К о л и н, новой пейзанской

[1] «Дамский журнал», 1827, № 20, октябрь, стр 61—62.
[2] Драматическое прибавление к «Московскому вестнику», 1828, № 6, 4 сентября.
[3] В. Г. Б е л и н с к и й. Полн. собр. соч., т. III, стр. 93.

балет в одном действии, соч. балетмейстера г. Бернаделли, в коем будут танцевать роли: Колина — г. Бернаделли, Бонвиля — г. Урбани, Жанету — г-жа Бернаделли».[1]

Директор московских театров А. А. Майков писал 8 февраля 1819 года в Петербург, в контору дирекции императорских театров, о результатах пробных выступлений гастролеров:

«Дивертисманы и балеты, поставленные на сцене московского театра дансером Бернаделли, равно танцы г-жи Бернаделли и г-на Урбани произвели хорошее впечатление в публике и обратили внимание ее, так что те спектакли, в коих даны были оные и они участвовали в танцах, доставили значительные доходы театру. Судя по приему публики и по выгодам, коих можно ожидать вперед от них театру, я признаю выгодным и полезным удержать их на службе при московском театре... Сверх постановления балетов и вообще танцев г-н и г-жа Бернаделли приемлют на себя обучение школы, а г-н Бернаделли установление сражений, обязываясь снабжать театр своею музыкою и довольствоваться своими костюмами, какие у них налицо находятся».[2]

Только после того как способности гастролеров подверглись предварительной поверке и их полезность для театра была установлена, Майков предложил зачислить их на службу. С их приездом, кроме того, появлялась возможность несколько разгрузить А. П. Глушковского от его многочисленных обязанностей и командировать его в Петербург для изучения новых балетов Дидло. «Дансера г-на Глушковского,— говорилось далее в том же письме,— предполагаю при приезде с отчетами в С.-Петербург в нынешний великий пост привезти туда и препоручить на лето г. балетмейстеру Дидло, дабы он, заняв там нужные балеты и танцы, возвратился в Москву по осени или зиме для постановления оных на сцене имп. моск. театра ради лучшего поддержания ходу спектаклей».

Таким образом, и с приездом иностранных танцовщиков А. П. Глушковский оставался ведущей фигурой в московском балете. Именно на него возлагалась задача «лучшего поддержания ходу спектаклей», то есть организация основного репертуара.

На положении танцовщика и балетмейстера Фортунато Бернаделли пребывал в Москве с 1818 по 1822 год, затем уехал за границу, а в 1826 году вернулся в Москву, где и скончался в 1830 году.

В 1827 году критика называла Бернаделли «лучшим из наших московских мимиков и, можно сказать, единственным».[3] Действительно, Бернаделли быстро завоевал признание зрителей выступлениями во многих главных ролях тогдашнего балетного репертуара. К его основным

---

[1] «Московские ведомости», 1818, № 82, 12 октября, стр. 2239

[2] ЦГИАЛ, ф. 497, оп. 2121, д. 1710, л. 10.

[3] «Дамский журнал», 1827, № 14, июль, стр. 66—67.

актерским удачам принадлежали Рауль в балете Вальберха «Рауль Синяя Борода», Сулейман в «Разбойниках Средиземного моря» Глушковского и т. д., а также роли в его собственных балетах, которых он поставил в Москве свыше тридцати.

В большинстве это были короткие комедийные спектакли, как, например, два балета на музыку Маковеца: пейзанский «Жанета и Колин, или Деревенская свадьба» (1818) и пастушеский «Час нещастья, или Покровительствуемая невинность» (1820). К 1818 году относятся также комедийные балеты «Волшебная флейта, или Танцоры поневоле», «Механические фигуры», «Майский праздник в городе Тревизо», к 1819 году — «Хитрости, или Притворная смерть Арлекина», «Двойной поединок», «Ночное свидание», «Садовница», «Прачки и трубочисты» и т. д. В этих спектаклях давали о себе знать традиции итальянской комедии масок, памятные москвичам по балетам Пинюччи и Соломони. Их основу составляли забавные приключения простых людей из народа, воплощенные в острой комедийно-гротесковой манере.

Характерен, например, балет «Механические фигуры». Его главным героем был механик Мануэлло (Н. А. Пешков), искусный создатель различных кукол. Объектом насмешки являлась обывательница Пантазиела Панграсио, роль которой исполнял мужчина (П. Степанов). Над ней потешался даже ее собственный проказливый сын Сансуси (Ф. Урбани). Важное место отводилось дивертисментным танцам механических фигур. Афиша 1827 года [1] дает подробный перечень этих партий и их исполнителей. Тут были традиционные персонажи мифологического балета — Зефир и Флора (Жозеф Ришар и Гюллень-Сор), Венера и Адонис (Лопухина и Жан Ришар), три грации (Ситникова, Панова, Карасева) и Бахус (Д. Иванов). Тут же действовали непременные персонажи итальянской комедии масок — Арлекин и Коломбина (Лобанов и Иванова м.), Пьеро и Пьеротина (Самарин и Куликова) и турки Земира, Азор и Эпир (Харламова, Карасев, Богданов), а также Рокус Пумперникель, роль которого исполнял молодой комик-буфф Малого театра В. И. Живокини. Наконец, к числу персонажей балета принадлежали русские крестьяне Маша и Ванюша, роли которых исполняли Зарецкая и Глушковский. В сущности балет «Механические фигуры» представлял собой род пародийно-комического обозрения различных жанров тогдашнего балетного театра, и это придало ему особый интерес, надолго привлекло к нему внимание зрителей. Один из наиболее долговечных спектаклей Бернаделли, он держался на московской сцене свыше десяти лет. Через одиннадцать лет после первого представления, в 1829 году, С. Т. Аксаков отмечал, что «смешной фарс-балет «Механические фигуры» был очень хорошо выполнен во всех подробностях».[2]

[1] «Московские ведомости», 1827, № 101, 17 декабря, **афиша.**

[2] С. Т. Аксаков Собр. соч., т. III, стр. 461.

Комический балет «Волшебная флейта, или Танцоры поневоле» держался на сцене несколько десятилетий. З. С. Соколова, сестра К. С. Станиславского, вспоминала, какое впечатление производил на них в детстве этот и другие балетные спектакли московского Большого театра конца шестидесятых — начала семидесятых годов. «Наши любимые балеты были «Сатанилла», «Наяда и рыбак» и одноактная «Волшебная флейта». Мы изображали из них отдельные сцены»,— писала она и подробно рассказывала об этих детских домашних импровизациях.[1] К тому времени «Волшебная флейта» перекочевала с московской сцены и на петербургскую. Петербургский балетный режиссер и танцовщик А. Н. Богданов поставил ее для своего бенефиса 9 декабря 1865 года, распределив роли между юными учениками театральной школы.[2] А весной 1893 года композитор Р. Е. Дриго и балетмейстер Л. И Иванов, воспользовавшись сценарной основой «Волшебной флейты» Бернаделли, создали собственный спектакль с новой музыкой и новой хореографией.

Бернаделли ставил также пантомимные балеты разного плана. К ним принадлежали, в частности, три балета на музыку Ленгарда — «Любовь Марса и Венеры, или Сети Вулкановы» (1819), «Рауль, король испанский» (1819), «Тайный брак, или Черный лес» (1820). В 1821 году он переложил на язык хореографии нравоучительную повесть Ж. Мармонтеля, сочинив пантомимный балет «Лауретта, или Похищение», а следом поставил типичный «балет ужасов» — «Зеленый человек, или Неудачный побег»; афиша характеризовала его как спектакль «со многими превращениями, огненным дождем, сражениями, маршами и проч.» и прибавляла, что «музыка взята из лучших авторов»[3] Действительно, музыку большинства постановок Бернаделли подбирал капельмейстер Ф. Е. Шольц из произведений Вебера, Россини и других крупных композиторов; например, афиша о представлении большого дивертисмента «Амур на острове Цитера» (1822) уведомляла, что «музыка взята вся из сочинений знаменитого г. Россини».[4]

Почти три четверти постановок Бернаделли приходится на первый период его пребывания в Москве. Однако второй его приезд ознаменован наиболее крупными и значительными произведениями. В содружестве с композитором и солистом оркестра московского Большого театра Н. Е. Кубиштой он создает монументальные героические трагедии «Ричард Львиное Сердце в Палестине» (1829) — балетную инсценировку

---

[1] З. С. Соколова Детство и молодость К. С Станиславского. В сб.: «К. С. Станиславский Материалы. Письма. Исследования». Изд-во Академии наук СССР, М., 1955, стр. 365.

[2] А. П—ч [А. П. Ушаков]. Балетная хроника. «Русская сцена», 1865, № 20, 16 декабря, стр. 2

[3] «Московские ведомости», 1821, № 32, 20 апреля, стр 985.

[4] «Московские ведомости», 1822, № 100, 16 декабря, стр. 3130.

романа Вальтера Скотта и «Смерть Атиллы, царя гуннов» (1830), утверждая в них принципы эстетики Новерра.

Примечательной чертой этого периода творчества Бернаделли является создание сценических «продолжений» ранее поставленных спектаклей — собственных и чужих.

Так, оперу Вебера «Волшебный стрелок» как бы завершал четырехактный пантомимный балет «Роковой день, или Продолжение Волшебного стрелка», поставленный Бернаделли в 1827 году на музыку Вебера и Россини в обработке Шольца. Комедийный балет «Волшебная флейта, или Танцоры поневоле» (1818) теперь получил свое продолжение в виде двухактного балета на музыку А. А. Алябьева «Волшебный барабан, или Следствие Волшебной флейты» (1827).

Цикл балетных арлекинад завершался веселым «волшебным дивертисманом» о женитьбе Арлекина — «Арлекин в тисках, но щастлив и женат» на музыку Н. Е. Кубишты (1828).

Наибольшую ценность среди них представлял балет «Волшебный барабан». Привлечение Алябьева к работе в балетном театре — бесспорная заслуга Бернаделли. Сохранившиеся голоса партитуры свидетельствуют о веселом разнообразии массовых сцен спектакля, проникнутого духом живой сказочной фантастики. Таинственные звуки барабана начинают вступление к балету и затем то и дело вторгаются в оркестровую ткань как важный и непосредственный участник действия. Афиша одного из представлений [1] показывает, что существенная роль в этом зрелище принадлежала всевозможным эффектным превращениям и полетам, подготовленным машинистом сцены Шрейдером; в числе аксессуаров фигурировала, например, «колясочка, везомая волшебным раком», работы Иванова. Основные роли были распределены среди видных мастеров труппы: волшебницу играла Е. Иванова, Людовика — Жозеф Ришар, Жюльету — А. Заборовская, Попинта — Ф. Урбани. В танцах, кроме них, были заняты сестры Лопухины, Харламова, К. Богданов и др.

Помимо оригинальных постановок, Бернаделли показал в собственной хореографической редакции несколько балетов мирового репертуара. Вначале он поставил два балета Доберваля — «Тщетную предосторожность» (1819) и «Дезертира» (1820). В 1828 году им были показаны еще два произведения классиков хореографии — пантомимный балет Новерра «Праздник розы в Саланси» и трагический балет Сальватора Вигано «Отелло». В «Отелло» он исполнял главную роль, Эдельмону (так именовалась Дездемона в распространенной тогда французской переделке шекспировской трагедии) играла Гюллень-Сор, Эмилию — Заборовская, Пизарро (Яго) — Пешков.

---

[1] «Московские ведомости», 1827, № 39, 14 мая, стр. 1568—1569.

Возобновляя спектакли своих великих предшественников, Бернаделли следовал тем же путем, каким в Петербурге шел до него Вальберх. Вальберх еще в 1802 году возобновил «Дезертира» (по редакции Канциани), а затем и «Тщетную предосторожность»; в 1811 году он показал «Дезертира» и в Москве под названием «Геройство любви, или Беглый солдат». В 1810 году Вальберх показал в Москве и балет Новерра «Медея и Язон», ранее поставленный им на петербургской сцене (в редакции Ле Пика). Вальберху принадлежал первый русский шекспировский балет «Ромео и Юлия» (1809). Но то большое культурное дело, которое делал Вальберх в начале столетия, теперь, в период расцвета творчества Дидло и Глушковского, представляло собой возвращение вспять, к тем временам, когда принципы новерровской реформы только еще начинали утверждаться в спектаклях русского балетного театра.

Незаурядный мастер своего дела, Бернаделли не был открывателем неизведанных путей в искусстве. Автор разнообразных и изобретательных постановок, подчас долго живших на московской сцене, он не поднялся ни в одной из них на уровень новаторских достижений Дидло и Глушковского. Это и определило второстепенное значение Бернаделли в истории балетного театра Москвы.

Ф Урбани

В первых же балетах Бернаделли признание московских зрителей завоевал танцовщик Фердинанд Урбани. Одаренный гротесковый актер, он исполнял танец огня в балете «Медея и Язон», смешил публику в серии балетных «арлекинад», исполняя там роль Арлекина, монополизировал область так называемых карикатурных танцев. Он имел большой успех и в ролях комических стариков и старух — доктора Бартоло из «Севильского цирюльника» или старой крестьянки Симонны из «Тщетной предосторожности». Его истолкование Симонны во многом отозвалось на традициях последующего исполнения этой роли в России.

Собственные постановки Урбани — комический балет «Путешествие Арлекина, или Волшебный лес» (1819), дивертисмент «Ловец бабочек» (1821) и другие были близки аналогичным сочинениям Бернаделли и не представляли самостоятельной художественной ценности.

Как это бывало и в предшествующие, и в последующие времена, среди гастролеров попадались мастера весьма посредственные и малооригинальные. Они недолго задерживались на русской сцене, исчезая в небытии.

В 1822 году Москву посетил французский танцовщик и балетмейстер Бодри. Этот «воспитанник Королевской Парижской Академии», как

анонсировали его в афишах, провел в Москве два года и поставил за это время несколько спектаклей, отмеченных печатью подражания тогдашним французским модам. Известный комик московской драматической сцены В. И. Живокини не без иронии вспоминал позднее о том, как ему, тогда еще воспитаннику театральной школы, пришлось участвовать в балете Гарделя «Амур и Психея», поставленном осенью 1823 года Бодри. «Я был назначен большим амуром,— писал Живокини,— и должен был участвовать в одном танце, в котором мы, амуры, обтянутые в трико и в туниках, один за другим, бегали кругом по сцене».[1]

Эпигонские перепевы второсортного парижского балетмейстера уже не могли прийтись по вкусу московским зрителям, которые хорошо были знакомы с балетами Дидло в постановках Глушковского, знали и ценили произведения самого Глушковского, Аблеца и Лобанова, весело смеялись над забавными приключениями балетов Бернаделли. Наивные ситуации «азиатского балета» Бодри «Азима и Зюльма, или Две сестры-соперницы» (1822), его пастушеского балета «Игры Париса на горе Иде» (1823), мифологического — «Аталанта, побежденная Гиппоменом» (1824) и другие не имели решительно никакого успеха у москвичей.

Более значительные художественные индивидуальности представляли собой другие французские актеры — танцовщица Фелицата Гюллень-Сор и танцовщик Жозеф Ришар, посетившие Москву в следующем, 1823 году и надолго там оставшиеся. Их основная деятельность связана с дальнейшим периодом истории московской балетной сцены.

Ф Гюллень-Сор

Фелицата Виржиния Гюллень-Сор (1804—?), ученица Кулона, до приезда в Россию танцевала в Париже и Лондоне. О ее московском дебюте критика писала: «Г-жа Гюллень-Сор смело выдержит сравнение с нашими ученицами Терпсихоры, которые, однако ж, и сами не испугаются сравнения в некоторых пунктах, хотя, впрочем, они же не сочтут излишним кое-что и перенять у парижской гостьи» [2]

Технически сильная танцовщица, Гюллень выступала и в ролях, требовавших выразительной пантомимной игры, таких, как Луиза в «Дезертире», Габриэль в «Приключении Генриха IV на охоте», Розина в «Севильском цирюльнике», Сандрильона в одноименном балете и т. д. Все это были по преимуществу лирико-комедийные роли

Гюллень-актриса, однако, уступала Гюллень-танцовщице. В пантомимной игре она не подымалась до такого артистизма, как в танце. В 1828 году С. Т. Аксаков высоко оценивал ее виртуозное выступление в одном из дивертисментных па де де: «Она восхитила нас. Мы ни в ком

---

[1] В И Живокини Воспоминания «Московские ведомости», 1874, № 20, 21 января, стр 3

[2] Н. Д. Московские записки. «Вестник Европы», 1823, № 18, октябрь, стр. 316.

не видывали такого счастливого соединения силы и приятности, чистоты и выразительности. Все движения ее исполнены жизни».[1] И тот же Аксаков писал в 1832 году о Гюллень как исполнительнице роли Изоры в пантомимном балете Вальберха «Рауль Синяя Борода», роли, в которой блистали Колосова и Иванова-Глушковская: «С удовольствием отдаем справедливость танцам Московского театра; но танцы не пантомима, а пантомима, не доведенная до высокой степени совершенства,— более чем скучна: Гюллень и Ришард как танцовщики отличные артисты, а как мимики — весьма обыкновенны».[2] Виртуозная техника танца и заурядность пантомимной игры определяли сильные и уязвимые стороны дарования Гюллень.

Братья Ришар

Вместе с Гюллень в Москву приехал ее партнер Жозеф Ришар (1788—1867), ученик Огюста Вестриса. О его дебюте в Москве критика писала, что он «не гибче, не легче и не быстрее Дюпора; но в танцах его более чистоты, правильности и грации... Из положения действующего танцовщика медленно и с большим искусством переводит он себя в положение недействующего».[3]

В 1825 году на московской сцене дебютировал и его младший брат — Жан Ришар.

Братья Ришар заменили Глушковского в партиях первого танцовщика, однако не обнаружили действительно первоклассных актерских талантов. Недостатки старшего брата в области пантомимной выразительности выступали в игре младшего еще отчетливее. В 1828 году Аксаков замечал, что «г-н Ришард-меньшой, несмотря на искусство в танцах, по нашему мнению, не имеет приятности: в нем видно какое-то усилие и принуждение».[4] Эта оценка представляла собой справедливый приговор, и в 1831 году Жан Ришар покинул Москву. В 1833 году он попытался поступить в петербургскую труппу, но дебют оказался неудачным. «Пока дадим ему место в задней шеренге наших танцовщиков, в шеренге, начинающейся г. Лашуком»,— говорилось о нем в одной из рецензий.[5]

Жозеф Ришар, еще в 1824 году женившийся на Д. С. Лопухиной, остался в Москве. Здесь он поставил два балета из своего парижского репертуара: «Пажи герцога Вандомского» Ж. Омера на музыку В. Гировеца (1825) и «Нина, или Сумасшедшая от любви» Л. Милона на музыку Л. Персюи (1831). В 1845 году он был назначен балетмейстером, но фактически почти ничего больше не создал. Более плодотворной оказа-

---

[1] С. Т. Аксаков. Собр. соч, т. III, стр 438.
[2] Там же, стр. 589.
[3] Н. Д. Московские записки. «Вестник Европы», 1823, № 18, октябрь, стр. 315—316
[4] С. Т. Аксаков. Собр. соч., т. III, стр. 438.
[5] «Северная пчела», 1833, № 241, 24 октября, стр. 4.

лась его продолжительная преподавательская деятельность в московском театральном училище.

Открытие Большого театра

6 января 1825 года в Москве состоялось открытие Большого театра, построенного на пустыре, где некогда стоял погибший от пожара Петровский театр. Огромная сцена Большого театра предназначалась тогда не только для музыкальных, как впоследствии, но и для драматических спектаклей. Тем не менее в программе открытия театра, воспринятого москвичами как праздничное событие, балет занимал ведущее положение.

Спектакль открывался прологом под названием «Торжество муз».[1] Лучшие актеры московского театра изображали в этом прологе бога искусств Аполлона и его спутниц — муз трагедии, комедии, музыки, пения, выступавших одна за другой. Муза танца Терпсихора, партию которой исполняла Ф. Гюллень-Сор, выступала последней. Она являлась в хороводе нимф, составленном из «всех первых танцовщиц и кордебалета». Их торжественным танцем заканчивался пролог.

Второе и последнее отделение спектакля занимал балет Гюллень-Сор «Сандрильона», музыка которого была написана композитором Ф. Сор. «Блеск костюмов, красота декораций, словом, все театральное великолепие здесь соединялось, как равно и в прологе»,— писал известный музыкальный критик В. Ф. Одоевский в отчете об этом представлении.[2]

Таким образом, начиная с 1825 года московская балетная труппа получила большую, благоустроенную сцену. Здесь отныне протекала вся дальнейшая творческая деятельность многих выдающихся мастеров, представителей славных поколений русских танцовщиков.

* * *

Первая треть XIX века была временем окончательного утверждения балета в России как самостоятельного сценического жанра.

На содержание балетного репертуара оказали воздействие исторические события современности и прежде всего героическая эпопея Отечественной войны 1812 года. Идеи декабристского освободительного движения хотя и не отразились непосредственно в репертуаре, в определенной мере также содействовали развитию в нем героической тематики, пропаганде принципов справедливости, свободы человеческой личности. С этим был связан общий подъем русской хореографии.

---

[1] См.: Ольга Чаянова. Торжество муз. Памятка исторических воспоминаний к столетнему юбилею Московского Большого театра. 1825–1925 Изд. М. и С. Сабашниковых, М., 1925

[2] В. Ф. Одоевский. Музыкально-литературное наследие. Музгиз, М., 1956, стр. 92.

Противоречивые течения внутри русского романтизма, господствовавшего тогда во всех областях литературы и искусства, своеобразно отразились и на искусстве балета. В ряде случаев хореографы Петербурга и Москвы прямо обращались к прогрессивным произведениям русской романтической литературы, прежде всего к поэзии молодого Пушкина, по мотивам которой были созданы балеты «Руслан и Людмила», «Кавказский пленник», «Черная шаль». Но нередко на балете отзывались и реакционные романтические мотивы — идеализация старины, псевдонародная мистика и т. п., уводящие от волнений современности.

На сцене продолжали существовать старые жанры балетного спектакля: мифологические и пасторальные балеты. Однако они уже не занимали в репертуаре преобладающего места. Кроме того, и в их традиционных сюжетах и персонажах наиболее талантливые постановщики искали правды живых человеческих чувств.

Наряду с этим возникали произведения новых жанров. Русские балетмейстеры Вальберх, Аблец, Глушковский, Лобанов много сделали для утверждения национально-патриотической тематики в балете, особенно широко разрабатывая жанр балета-дивертисмента. Здесь формировалось искусство русского характерного танца, представляющего собой творческую театрализацию мотивов национального плясового фольклора. Бывали случаи, когда видимость народно-патриотического содержания прикрывала реакционную верноподданническую суть отдельных спектаклей. В таких спектаклях и фольклорные выразительные средства, как правило, подвергались искусственной стилизации, характерный танец отрывался от своих народных корней, дух и природа плясового фольклора извращались в угоду украшательству. Обе тенденции — творческая театрализация народного танца и внешняя стилизация «под фольклор» — противостояли одна другой, причем перевес в те годы был на стороне здорового, передового направления.

Другой важный жанр хореографической сцены той поры был представлен драматическими балетами Дидло и Глушковского. Лучшие из этих балетов отличались свободолюбивым идейным содержанием, в центре их находились живые люди, действия которых определялись благородными помыслами и сильными страстями. Верными помощниками центральных героев нередко выступали простые люди. Вместе с тем драматургия балетов этого жанра часто страдала от чрезмерного насыщения, мелодраматическими эффектами, уводившими в сторону от жизненной правды.

Слагаемые балетного спектакля в ту пору находились на разных уровнях развития. Авторами сценариев являлись сами постановщики. Сценарии драматических балетов разрабатывались тщательнее, чем сценарии балетов-дивертисментов Музыкальная драматургия еще не занимала ведущего положения в процессе создания балетного спектакля: как

правило, штатный капельмейстер театра обязан был писать музыку (или подбирать подходящие чужие отрывки) лишь для сопровождения сценического действия, не пытаясь сделать ее основой образных решений. Поэтому только в отдельных случаях авторы балетных партитур подымались над уровнем поставленных перед ними задач и создавали произведения самостоятельной художественной ценности («Новый Вертер» Титова, «Рауль де Креки» и «Кавказский пленник» Кавоса, «Руслан и Людмила» и «Три пояса» Шольца, «Волшебный барабан» Алябьева и некоторые другие).

На большой высоте стояли тогда живописное оформление и постановочная техника. Активным действенным фоном балетного спектакля являлись декорации художников Гонзага, Каноппи, Брауна, Корсини, Мартынова, Кондратьева и др. Мастерски отработана была практика полетов, превращений, чистых перемен и т. п. Тяжеловесный наряд танцовщика эпохи классицизма сменился легким костюмом, не скрывающим линий тела и не стесняющим движений.

В хореографии тех лет получили высокое развитие виртуозные формы сценического танца — технически сложные соло, па де де, па де труа и т. д., а также ансамблевые танцы солистов, корифеев и кордебалета. Однако техника женского танца на пальцах находилась еще в стадии своей разработки. Во многих случаях танцевальные эпизоды несли важную содержательную нагрузку и являлись существенным моментом сценического действия. Но все же первостепенная роль в системе выразительных средств хореографии тогда принадлежала пантомиме, поднятой на большую художественную высоту в балетах Дидло и Глушковского.

Балетные театры Москвы и Петербурга обладали талантливыми, профессионально зрелыми труппами, постоянно пополнявшимися новыми молодыми кадрами из числа воспитанников театральных училищ. Русские танцовщицы Берилова, Колосова, Истомина, Новицкая, Глушковская, Лопухина, Воронина-Иванова и другие сочетали в своем искусстве выразительную драматическую игру с высокой техникой танца, создавали многогранные художественные образы, обладавшие большой силой поэтического воздействия.

Закономерно, что Пушкин, Грибоедов, Денис Давыдов и другие передовые люди России гордились отечественным балетом, шедшим путем творческого восхождения.

ПОСЛЕ ДИДЛО

Общественное положение балета

За сравнительно короткий срок балет в России совершил путь стремительного восхождения. Он сделался не только равноправным, но и привилегированным видом театрального творчества. Никакому другому искусству в России правящие круги не уделяли столько внимания и столько материальных благ. Мало того, ни в одной стране мира не пеклись столь ревностно о роскоши балетных постановок. Русский балет был обеспечен государственными субсидиями. Он помещался в великолепных зданиях Большого театра Петербурга и Большого театра Москвы. Он имел постоянные труппы в обеих столицах, пополнявшиеся свежими квалифицированными кадрами из числа лучших воспитанников двух театральных училищ. Отслужив двадцатилетний срок, танцовщики казенной сцены выходили на пенсию, которая равнялась размеру жалованья. Для балета выписывали самых блестящих иностранных гастролеров. Он располагал обширным штатом музыкантов, живописцев-декораторов, костюмеров и т. п. И при всем том он был бесправен. Он еще больше, чем опера или драма, зависел от «высочайших» предписаний, от вкусов и мод, господствовавших при дворе, от политики самодержавного государства.

Балету государство давало больше всего и больше всего им повелевало. После разгрома декабристов, когда правительство Николая I беспощадно подавляло всякое проявление свободолюбия и вольномыслия в стране, когда все живое, самобытное, подлинно народное подвергалось ожесточенным гонениям, когда вешали и ссылали, заточали в тюрьмы и отдавали в солдаты славных деятелей освободительной борьбы, в русском искусстве наступила пора глухого безвременья. Реакционный нажим на искусство грубо и откровенно сказался в концепции «официальной народности» с ее пресловутой триединой формулой: «православие, самодержавие, народность»; разумеется, самая эта народность, насквозь фальсифицированная, была всего лишь псевдонимом верноподданничества. На этих-то трех китах идеологии российской монархии и долженствовала покоиться деятельность театра. Естественно, начало тридцатых годов было отмечено общим застоем в русской театральной жизни. Вместе с оперой и драмой, и в еще большей степени, чем они, балет сдавал занятые позиции, отступая от плодотворных тенденций Дидло.

Находясь на содержании у реакционнейшего из русских правительств XIX века, балетный театр, особенно петербургский, призван был угождать его воле, выполнять предписания конторы императорских театров. Балету было труднее, чем опере или драме, ускользнуть из-под высокой опеки и преступить ее установления. И все же русский балет, задыхаясь в своих золоченых оковах, часто двигаясь ощупью и наугад, скользя и падая, теряя многое из достигнутого прежде, продолжал жить и развиваться. Не органические закономерности его развития, а парадоксальные условия его существования, когда трудно было отличить, где кончается теплица и где начинается казарма,— именно эти условия реакционной поры обусловили противоречивость его тогдашних поисков.

Многим балет обязан был накопленным традициям, опыту предшествующих десятилетий, зрелости отечественных кадров. Это помогало ему выстоять в трудные годы безвременья. В. Г. Белинский отмечал в 1845 году, что еще в двадцатые годы, «при Пушкине балет уже победил классическую трагедию и комедию», и тут же устанавливал признаки последовавшего упадка. «Балет держится и теперь,— утверждал он,— но не то уже его значение: толпы стекались на него только при имени Тальони, а без нее — им любуются только присяжные любители танцев».[1] В другом месте Белинский дал меткую характеристику этих присяжных балетоманов. «Видел Тальонову,— писал он другу-литератору В. П. Боткину 22 ноября 1839 года,— хорошо, превосходно, но что-то нет охоты еще видеть. Публика — господа офицеры и чиновники — зверинец из орангутангов и мартышек — позор и оскорбление человечества и общества».[2]

[1] В. Г. Белинский. Полн. собр. соч., т. VIII, стр. 526.
[2] Там же, т. XI, стр. 419.

Офицеры и чиновники сидели в зрительном зале. Офицеры и чиновники, порой весьма сановитые, правили императорскими театрами. Лишь немногие из них признавали балет искусством в высоком и подлинном значении слова. Для большинства же балетный спектакль был только эффектным, пикантным, модным развлечением Но как раз со вкусами этого большинства приходилось особенно считаться.

Русский оперный театр тридцатых-сороковых годов развивался в иных, особых условиях. Он не был приманкой для великосветских модников и снобов. Он был меньше обласкан правительством, меньше взыскан субсидиями, располагал меньшими возможностями для подготовки кадров, но зато обладал большей творческой самостоятельностью, и его национальная природа выступала определеннее. Не только состав труппы, но и ее руководство были по преимуществу русскими. Наряду с постановками произведений зарубежной классики, русская опера — в пределах тогдашних возможностей — исподволь создавала отечественный репертуар. На сцене шли оперы А. Н. Верстовского, и лучшая из них, «Аскольдова могила» (1835), пользовалась неизменной популярностью у демократического слушателя. Осенью 1836 года была показана опера М. И. Глинки «Иван Сусанин», которую Николай I «милостиво повелел» именовать «Жизнь за царя», а в 1842 году состоялась премьера «Руслана и Людмилы». В 1847 году на московской сцене была поставлена опера А. С. Даргомыжского «Эсмеральда», в 1848 году композитор закончил оперу-балет «Торжество Вакха», исполненную на сцене лишь девятнадцать лет спустя.

Несходство условий объясняло многое в различии судеб оперы и балета. Русский балетный театр по уровню своей профессиональной культуры небезосновательно считался уже тогда лучшим в Европе. Газеты и журналы сороковых годов, отечественные и зарубежные, то и дело твердили, что постановки русского балета своим великолепием и стройностью превосходят аналогичные постановки западных театров, что с высокой школой его мастерства, со слаженностью его кордебалета и исполнительского ансамбля в целом не может сравниться никакой другой балетный театр. Петербургская труппа вышла бы победительницей в соревновании с любой иностранной труппой. И если содержать итальянскую оперу наряду с русской тогда еще было в какой-то мере целесообразно, то применительно к балету подобной надобности не ощущалось совсем.

Как ни странно, и это обстоятельство тоже, в свою очередь, сковывало творческую инициативу и самостоятельность русского балета. Ибо, отказавшись от практики гастролей иностранных балетных трупп, контора императорских театров постоянно держала в Петербурге и Москве отдельных иностранных балетмейстеров, капельмейстеров и исполнителей, предоставляя им сплошь и рядом сверх меры широкие полномочия. И приезжие знаменитости, непрерывно сменяя друг друга, далеко не

всегда оправданно навязывали свои собственные художественные принципы, проводили свои взгляды на искусство среди деятелей русского балета. Все зависело от характера мировоззрения и таланта, от степени художественной чуткости тех иностранных балетмейстеров и исполнителей, которые в зависимости от своих склонностей или искусственно насаждали чуждые русскому балету течения и вкусы, или же, воспринимая живые особенности нашей балетной культуры, сами изменялись и вырастали на ее почве, способствуя ее развитию.

Дирекция императорских театров, приглашая иностранцев и определяя их полномочия, нередко делала это в ущерб самобытности и своеобразию русского балета. Для чиновников из театральной дирекции существенным в балетном театре было зрелище, его занимательность, то, что называлось тогда «великолепным спектаклем». По такому признаку часто и вербовались балетмейстеры; их постановка считалась вполне пригодной, когда открывала широкое поле деятельности для декораторов и машинистов сцены, а также для демонстрации возможно большего количества танцовщиц: среди них должна была блистать (в первую очередь техникой танца, а потом уже его выразительностью) первая танцовщица — балерина.

Сдвиги в театральном образовании

При всем том в подготовке будущих мастеров сцены намечались и некоторые положительные новшества. 10 мая 1829 года было утверждено новое «Положение и штат Петербургского театрального училища», отдельные требования которого со временем благотворно сказались на творческой зрелости исполнительских кадров. Прежде действовавшие «Положения» 1809 и 1825 годов предусматривали главной целью театрального училища выпуск артистов балета и оркестра. Отныне основной задачей училища становилась подготовка «способных и образованных актеров и актрис для российской драматической труппы».[1] Это не ущемляло интересов балетного театра, как могло бы показаться на первый взгляд Возросшее внимание к общеобразовательным предметам распространялось и на учебные программы будущих танцовщиков, расширяло их культурный кругозор. Увеличилось число уроков по истории, географии, мифологии. Библиотека, организованная при училище в 1830 году, располагала книгами Тацита и Плутарха, «Историей государства Российского» Карамзина, сочинениями Ломоносова, Плавильщикова, Державина, Крылова, Капниста, Озерова, Жуковского, Пушкина, Дельвига и т. д Примечательно, что в школьной библиотеке имелись и произведения казненного поэта-декабриста Рылеева.[2]

---

[1] ЦГИАЛ, ф 497, оп. 2121, д 4752. л 2

[2] Данные любезно сообщены А Я Альтшуллером.

Далеко не сразу требования «Положения» были проведены в жизнь и отозвались на общем уровне балетной исполнительской культуры.

В тридцатых годах петербургский балет славился небывалой дотоле роскошью постановок, однако растерял многие из накопленных ранее ценностей. По свидетельству А. И. Вольфа, добросовестного летописца петербургских театров, «с этого времени балеты начали ставить гораздо роскошнее и обращено было более внимания на кордебалет».[1] Вместе с тем зрители, у которых были свежи в памяти постановки Дидло, справедливо сожалели о том, что большие темы, сильные страсти, драматическая содержательность исчезли из балетного спектакля.

Н. В. Гоголь в статье «Петербургская сцена в 1835—36 г.» проницательно указывал на противоречивые условия существования тогдашнего балетного театра: «Обстановка балетов великолепна. Дирекция не жалеет никаких с своей стороны средств, и вряд ли где так богато ставятся балеты, как в Петербурге. Нужно только пожелать, чтобы артисты умели пользоваться теми средствами, которые предлагают им».[2] Последнее замечание особенно существенно. Оно свидетельствует о том, что затраченные средства не всегда соответствовали результатам.

В 1832 году на смену отставленному Дидло и ушедшему еще до того Огюсту в Петербург были выписаны иностранные балетмейстеры Алексис Блаш и Антуан Титюс. Годы их деятельности явились порой упадка хореографического искусства в Петербурге. Погоня за пышностью, зрелищностью, отказ от содержательного, драматически осмысленного действия в угоду развлекательности приводили к пестроте и безликости репертуара, свидетельствовали о ремесленной деловитости, но не о подлинно творческих исканиях.

А Блаш

Алексис Блаш (1791—1850) был сыном известного французского балетмейстера Жана Блаша; собственная же его принадлежность к искусству хореографии оказывалась весьма сомнительной; отставной артиллерийский офицер, он значился по паспорту драматическим актером Этот-то деятель и призван был заменить Дидло в должности главного балетмейстера петербургского Большого театра и инспектора танцев в театральном училище.

Трехактный балет «Дон Жуан, или Пораженный безбожник» на музыку Сонне, показанный в постановке Блаша 25 июня 1832 года, был с интересом встречен падкой до новинок публикой Большого театра. Дирекция не пожалела средств на оформление первой работы приглашенного балетмейстера. И однако даже самые благожелательные отзывы

---

[1] А. И. Вольф Хроника петербургских театров, ч I Спб., 1877, стр. 33.

[2] Н. В Гоголь Полн. собр. соч., т. VIII. Изд во Академии наук СССР, М, 1952, стр. 558.

прессы больше всего отмечали именно роскошь декораций и мастерство исполнителей (Дон Жуан — Гольц, Дон Карлос — Фредерик, Дона Эльвира — Круазет, Дона Серафина — Пейсар, Лаурета — Зубова). Хореография же спектакля оказалась бесцветной, хотя сюжет предлагал благодарный материал для драматически насыщенных пантомимных и танцевальных сцен. Выделялись только каталонские танцы второго акта: они, по словам рецензента, «прелестно» шли под звуки гитар и кастаньет.

«Сумбека, или Покорение Казанского царства»

В том же 1832 году Блаш поставил и балет «Сумбека, или Покорение Казанского царства» на музыку Ипполита Сонне, начатый еще Дидло и Кавосом. Спектакль, предназначенный некогда для открытия Александринского театра, был показан позднее. Театр открылся 31 августа 1832 года, премьера «Сумбеки» состоялась лишь 3 ноября. Вместо А. Ф. Азловой, покинувшей сцену в 1829 году, роль Сумбеки исполняла А. И. Истомина, роль князя Османа играл Н. О. Гольц, роль муллы Сеита — Огюст Пуаро.

Блаш, хотя и поставил за четыре месяца «Дон Жуана», «Сумбеку», «Игры Париса» и возобновил балет Доберваля «Телемак на острове Калипсо», не справлялся даже с простенькими спектаклями на мифологические сюжеты. Тем более не по силам ему была героико-эпическая «Сумбека». Поневоле подделываясь под чуждый ему стиль драматических балетов Дидло, Блаш оказался чрезвычайно далек от уровня художественного мастерства своего знаменитого предшественника. Прямолинейно инсценируя поэму Хераскова, он не сумел перевести ее на язык хореографической образности. Действие развертывалось почти исключительно в плане пантомимы, лишенной, однако, пластического совершенства пантомимных образов Дидло. Опись богатых костюмов Истоминой — Сумбеки, относящаяся к 1836 году,[1] свидетельствует о том, что даже они предназначались отнюдь не для танцевальной роли. В их числе фигурировали, например, две «шубы» (по-видимому, халаты): «шуба голубого атласа, вышита белыми блестками и фольгой», «шуба голубого гро-гран моаро, вышита блестками и фольгой, обшита камкой на подкладке голубой тафты» и т. п.

Блашу явно недоставало понимания задачи и способностей для ее творческого решения. Он не мог найти поддержки и в музыке Ипполита Сонне — наспех набросанном иллюстративном аккомпанементе к спектаклю. Рецензент газеты «Ле мируар», выходившей в Петербурге на французском языке, мимоходом замечал: «Нет нужды в том, чтобы балетная музыка была подобна музыке Гайдна или Бетховена».[2] Действи-

---

[1] ЦГИАЛ, ф. 497, оп 2121, д 2383, л. 74.

[2] «Soumbeka, ou La conquête du royaume de Cazan». «Le Miroir», 1832, N 133 9 November, p. 545.

те, но, музыку «Сумбеки» нельзя было упрекнуть в близости к высоким классическим образцам.

И все же судьба «Сумбеки» зависела не только от степени одаренности Блаша и Сонне. Спектакли на героическую тему все более выходили из моды в то отнюдь не героическое время, и даже гений, равный Дидло, уже не мог бы возбудить былого интереса к зрелищу подобного рода. В действительной жизни муштра и казарменная выучка подменили живой героический пыл, чувства истинно патриотические. Это отзывалось и на театре. Во времена Дидло даже балетная мелодрама наполнялась правдой чувств, героика и лирика вызывали неподдельный подъем и неподдельные слезы. Все это уступило место мишурной бессмыслице сюжетов и характеров.

Вот почему пресса отозвалась на постановку «Сумбеки» всего лишь двумя анонимными статьями.

Уже цитированная рецензия газеты «Ле мируар» сдержанно хвалила спектакль за оригинальность темы, за отсутствие «подражания, всегда более или менее бледного, иностранным образцам». Но о характере решения темы рецензент писал вскользь, ибо поверхностным оно было и в спектакле. «Чрезвычайно эффектные декорации, богатые и верные костюмы, превосходно исполненная фантастическая сцена, битва у стен осажденного города» — все сразу было объединено в беглой комплиментарной фразе. И только «прекрасное чело г-жи Истоминой в короне казанской царицы» выделялось в этой скороговорке вежливых похвал.

Статья «Северной пчелы», вестницы официальных мод, была уже откровенно недоброжелательна. Рецензент резко восставал против балетов-драм, балетов-трагедий — словом, против всякого смысла в балетном спектакле. Он требовал танцев во что бы то ни стало, нимало не заботясь об их необходимости в сюжетных ситуациях действия.

«Во втором акте введены только два танца,— писал он,— один с шалями, другой со щитами и секирами. Первый прелестен, второй вовсе ничтожен: итак, все искусство балетмейстера ограничивается здесь сочинением *одного* танца!!» Рецензент сокрушался, что «ни одна из милых жриц Терпсихоры не благоволит даже приподнять ножку! Бедненькие! Они осуждены носить ядра, бревна, котлы с кипящею смолою на городские стены для погибели русских. Зачем это? Русские не боятся ни ядер, ни бревен, ни кипящей смолы: для них гораздо опаснее огненные взгляды и роскошные анакреонтические движения осажденных красавиц, а этого-то именно и недоставало в сем *покорении Казанского царства*».

Безвкусно решенные батальные эпизоды действительно преобладали в спектакле Блаша. «Последнее действие,— продолжал рецензент,— сражение и взятие города: дымно, шумно и довольно занимательно для тех,

которые не видали сражения в натуре... Замечательно, что в целом сражении мы не видали ни одного убитого, ни раненого».[1]

Пристрастие к сражениям вообще было характерной особенностью многих балетных (и не только балетных) спектаклей николаевской поры. Вполне определенно высказался по этому поводу о «Сумбеке» А. И. Вольф в своей «Хронике»: «Балетмейстер, видимо, рассчитывал на господствовавшую у нас тогда страсть к военщине».[2] В этом — балетно-батальном — плане «Сумбека» явилась прямой предшественницей «Восстания в серале», спектакля, о котором будет говориться ниже.

Тем не менее при всех очевидных слабостях постановки «Сумбека» представляет интерес как одна из крайне немногочисленных попыток русского театра XIX века воссоздать образы отечественной истории в многоактном балетном спектакле. Это последнее обстоятельство оставалось до сих пор не оцененным исследователями истории русского балета.

Приметы безвременья

Интересный и смелый по тем временам замысел пал жертвой ремесленного воплощения. Бездарность Блаша все более удручала его зрителей и критиков, как ни пробовал он изощряться в самых различных жанрах хореографического спектакля. Достаточно сказать, что уже следующий его балет, «Амадис, или Паж и волшебница», на музыку Сонне (1833) привел критику к выводу, что он имеет «все достоинства (отрицательные, разумеется) прежних произведений творца своего, г. Блаша», что в нем есть «толпы артистов и статистов и ни одной поэтической картины незабвенного Дидло».[3]

В дальнейшем Блаш неоднократно обращался к анакреонтическим темам и осуществил постановку балетов «Марс и Венера, или Сети Вулкана» на музыку Ж. Шнейцгоффера (1833), «Амур в деревне, или Крылатое дитя» (1833) и «Дафнис, или Клятвопреступник» (1834) — оба на музыку Сонне. Поставил он и балет-водевиль «Фильберт, или Маленький матрос» (1833) на музыку того же Сонне. Все это были шаблонные, эпигонские произведения.

Уже через год после приезда нового балетмейстера в Петербург печать, даже самая благонамеренная, судила о нем с неприкрытой издевкой. «Если г. Блаш неудачный хореограф, то он покорный сын,— насмехался рецензент «Северной пчелы».— Последнего достоинства никто отнять у него да не дерзнет! Блаш-отец склеит балет для Парижа; Блаш-сын перевезет его на петербургский театр».[4]

---

[1] «Северная пчела», 1832, № 290, 10 декабря, стр. 2—3.
[2] А. И. Вольф. Хроника петербургских театров, ч. I, стр. 32.
[3] «Амадис». «Северная пчела», 1833, № 89, 24 апреля, стр. 3.
[4] «Фильберт». «Северная пчела», 1833, № 275, 2 декабря, стр. 3.

Образы мировой балетной классики блекли и тускнели, когда к ним прикасался Алексис Блаш. Живой демократический дух выветрился из балета Л. Ж. Милона на музыку Лефевра «Дон Кихот и Санхо Панса, или Свадьба Гамаша» (1801), когда этот балет был показан 22 января 1834 года в петербургской постановке Блаша. Сюжетной его основой были главы XIX—XXI второй части романа Сервантеса. «Содержание этого балета,— писал анонимный критик,— любовь Базиля к дочери трактирщика Кетли, в которую влюблен старый богатый глупец Гамаш. Сумасбродство Дон Кихота и достойного его оруженосца Санхо Пансы соединяет любовников. Балет принят был публикою весьма сухо. Не танцуй г-жа Зубова, не явись Санхо Панса на лошаке — не было бы ни одного аплодисмента».[1]

Приведенный отзыв показывает, как важна в балетном спектакле роль хореографа. В течение полутора столетий балетный театр сохраняет основой спектакля одну и ту же новеллу из «Дон Кихота» Сервантеса. Но в зависимости от своего хореографического воплощения такой спектакль или десятилетиями сохраняется в репертуаре, или мгновенно, как это произошло с эпигонским спектаклем Блаша, сходит со сцены.

Последней постановкой Блаша явился балет «Шотландцы» (1836), встреченный зрителями и прессой все с той же откровенной недоброжелательностью. Вскоре Алексис Блаш вынужден был оставить Петербург.

А. Титюс

Значительно дольше задержался в Петербурге французский балетмейстер Антуан Титюс Доши, выступавший под сценическим именем Титюса. Приглашенный из Берлинского королевского театра, он занял место второго балетмейстера, которое прежде принадлежало Огюсту. Титюс дебютировал 18 апреля 1832 года спектаклем «Швейцарская молочница» на музыку Гировеца и Карафá. По своему дарованию Титюс немногим отличался от Блаша.

«Некий граф, какой нации, неизвестно, только не русский,— писали об этом балете,— влюбился в швейцарскую крестьянку (якобы молочницу), похитил ее и женился на ней. Кто бы подумал, что из этого сюжета без эпизодов, кроме танцев, толкотни и беготни, можно смастерить балет! .. А г. Титюс вздумал, взгадал и смастерил такой балет. У него в первом акте танцуют, толпятся, бегают и похищают молочницу, а во втором женятся на ней, бегают, толпятся и танцуют».[2] После балетов Дидло странно было видеть подобные бессмыслицы.

В том же году Титюс поставил пантомимный «китайский» балет «Киа-Кинг» на музыку, подобранную из произведений Россини, Спонтини и Романи. Роскошное оформление спектакля стоило огромных де-

---

[1] «Дон Кихот и Санхо Панса». «Библиотека для чтения», 1834, т. II, стр. 23—24.
[2] «Петербургский театр». «Северная пчела», 1832, № 92, 23 апреля, стр. 1.

нег. Бесчисленные китайские фонарики, развешанные по сцене, мешали зрителям рассмотреть пышные, раззолоченные декорации. Более двухсот участников зрелища было одето в великолепные костюмы. И при всем богатстве постановки едва ли бывал, как об этом свидетельствовали зрители, балет утомительнее и скучнее.

Киа-Кинг, сын китайского императора, престолом которого завладел тиран Хан-цу, служил садовником у некоего губернатора и был влюблен в его дочь. Узнав тайну своего происхождения, он убивал похитителя престола, женился на губернаторской дочери и устраивал праздник в саду. Пустота и бессодержательность сюжета определили пустоту и бессодержательность пантомимных сцен, бесконечных танцев, помпезных шествий статистов.

То было разительное отступление от достигнутого в эпоху Дидло. Недаром критика ставила в пример Титюсу уровень творчества этого большого мастера хореографии. «Тем, кому знать угодно, чего можно ожидать сердцу от балета в китайском роде, укажем на балет г. Дидло «Хензи и Тао»,— справедливо указывалось в одной из рецензий.[1]

Дальнейшие свои надежды Титюс возлагал исключительно на пышность оформления спектаклей. Балет «Кесарь в Египте» (1835) прошел свыше двадцати раз благодаря движущейся панораме: Кесарь плыл в лодке вдоль берегов Нила. Балет «Хромой колдун» (1839) по мотивам романа Лесажа «Хромой бес» также сводился к «выставке декораций, костюмов, машин, хороших вещей и хорошеньких лиц», как писал о нем Ф. А. Кони. «Не подумайте,— продолжал критик,— чтоб это было остроумие Лесажа, положенное на п а и на ноты,— ничего не бывало, это просто пародия на Хромоногого беса... Бедного Лесажа посадили в колбу, химически разложили и развели в жидкую эссенцию. И вот вышел «Хромой колдун».[2]

Титюс, подобно Блашу, не имел устоявшихся творческих убеждений, не обладал сколько-нибудь самобытной и цельной индивидуальностью художника. Он служил не искусству, а моде. Вперемежку с ничтожнейшими постановками собственного сочинения («Дикий остров», «Две тетки» и т. п.) он охотно копировал нашумевшие на Западе спектакли других балетмейстеров. «Постановка балетов значительно облегчена для него тем, что все они берутся с парижской сцены»,— замечал о Титюсе критик В. М. Строев.[3] И действительно, в 1835 году Титюс воспроизвел балет Филиппа Тальони на музыку Ж. Шнейцгоффера «Сильфида» (1832), в 1836 году — его же балет на музыку Т. Лабарра

[1] «Киа-Кинг». «Северная пчела», 1832, № 120, 27 мая, стр. 2.

[2] Ф — — н и [Ф. А. Кони]. «Хромой колдун». «Северная пчела», 1839, № 159, 19 июля, стр. 634.

[3] В. В В [В М. Строев]. «Восстание в серале». «Северная пчела», 1836, № 164, 21 июля, стр. 656.

«Восстание в серале» (1833). Наконец, в 1842 году, на следующий год после премьеры парижской Большой оперы, он показал «Жизель» Жана Коралли на музыку А. Адана, с тех пор прочно утвердившуюся на русской балетной сцене.

«Восстание в серале» и Николай I

Для полосы безвременья были особенно знаменательны преобразования, которым подвергся балет «Восстание в серале» при переносе на петербургскую сцену. Саркастические упоминания об этой поистине беспрецедентной постановке можно встретить в самых различных мемуарных источниках эпохи николаевской реакции.

Сюжет «Восстания в серале» был на редкость бессмысленным даже по тогдашним балетным понятиям. Да смыслу особой важности и не придавалось. Зато постановщик хорошо знал цену определенных средств воздействия на офицерско-чиновничью публику и использовал их щедрой рукой, не слишком печалясь о том, что они находились за гранью собственно художественной выразительности. Красавицы сераля купались в бассейне, устроенном на сцене, выступали перед султаном в соблазнительных сольных и ансамблевых плясках, наконец, восстав против этого султана, выстраивались в бравые отряды, лихо маршировали и исполняли воинственные танцы. «Войско образовано превосходно,— иронизировал рецензент,— женщины торжествуют, мужчины в восхищении! Чего же более? Ура! Да здравствуют женщины!»

Военные парады кордебалетных танцовщиц весьма забавляли царя и двор, не чувствовавших горькой пародийности потешавшего их зрелища. Мало того, царь лично наблюдал за ходом репетиций и даже вмешивался в них.

«Государь очень интересовался постановкой балета «Восстание в серале», где женщины должны были представлять различные военные эволюции,— вспоминал актер Александринского театра Ф. А. Бурдин.— Для обучения всем приемам были присланы хорошие гвардейские унтер-офицеры. Сначала это занимало танцовщиц, а потом надоело, и они стали лениться. Узнав об этом, государь приехал на репетицию и строго объявил театральным амазонкам: «Если они не будут заниматься как следует, то он прикажет поставить их на два часа на мороз с ружьями, в танцевальных башмачках». Надобно было видеть, с каким жаром перепуганные рекруты в юбках принялись за дело».[1]

Горькую правду этого анекдота подтверждал и цензор А. В. Никитенко. 26 декабря 1835 года он записывал в своем дневнике: «В городе очень много толкуют о новом балете «Бунт в серале». Слово бунт, впрочем, заменено восстанием,— ядовито замечал мемуарист.— Здесь осо-

---

[1] Ф. А. Бурдин Воспоминания артиста об императоре Николае Павловиче. «Исторический вестник», 1886, т XXIII, стр. 151.

бенно восторгаются сценою купанья одалисок и военными эволюциями танцовщиц. Последние, говорят, доведены до пес plus ultra.[1] Государь сам ездил на репетицию и наблюдал за этим».[2]

Николай I как сопостановщик балетного зрелища! .. Это было действительно так. В архиве министерства императорского двора сохранился перечень военных эволюций кордебалета, записанный князем П. М. Волконским под диктовку царя и переданный в дирекцию театра для неукоснительного исполнения. Танцовщицы должны были проделывать следующее:

«№ 1. Фронт в конце сцены спиною к зрителям

№ 2. Заходят направо, левое плечо вперед, идут мимо левых кулисов до авансцены, где, сделав левое плечо вперед, идут до конца сцены, останавливаются и делают во фронт.

№ 3. Стоят фронт облически[3] налево.

№ 4. Делают на караул, на плечо и к ноге, отдыхают, потом на плечо.

№ 5. Заходят повзводно направо, проходят мимо зрителей кругом сцены.

№ 6. Строятся в колонну по первому взводу на середине сцены и идут колонною вперед.

№ 7. На авансцене деплоируют[4] направо и налево по 3-му взводу.

№ 8. Отступают фронтом на середину сцены.

№ 9. Строят полувзводную колонну из середины и идут вперед на штыки.

№ 10. Строят каре, начальник входит в середину и стреляет, передняя шеренга становится на колени.

№ 11. Из каре деплояда, фронтом вперед к авансцене.

№ 12. Делают на караул».[5]

Вероятно, николаевские офицеры не без удовольствия смотрели, как воспроизводятся на балетной сцене их ежедневные упражнения с солдатами. Но только балет при этом переставал быть искусством.

Танцовщицы 1830 х годов

Постановки Блаша и Титюса требовали других исполнителей, нежели балеты Дидло. Мастерство драматической игры находилось тут на последнем месте. Танцовщицы, подобные Истоминой и Телешовой, теперь оказывались не нужны. О них можно было сказать словами Пушкина: «Другие девы, сменив, не заменили вас!» Адель

---

[1] До крайнего предела *(лат).*
[2] А. В. Никитенко. Дневник, т. I. Гослитиздат, 1955, стр 176.
[3] По диагонали.
[4] Разворачиваются.
[5] В П. Погожев. Столетие организации имп московских театров, кн. 3, вып. I. Спб., 1908, стр. 124—125.

Бертран-Атрюкс, Луиза Круазет, Лаура Пейсар демонстрировали новую, поверхностно-блестящую манеру танца. От них в первую очередь требовалась техническая сноровка — легкость полета, ловкость прыжков и верчений, устойчивость поз. Иной стала и пантомима, где драматическая выразительность, искренность чувств и переживаний подменялись кокетливым наигрышем в неправдоподобных, условных ситуациях.

М. Д. Новицкая-Дюр

Не случайно молодая представительница хореографической школы Дидло — Мария Дмитриевна Новицкая-Дюр (1816—1868), пришедшая на смену Истоминой и ее сверстницам, получила признание не в балетных спектаклях, а в мимической роли героини оперы Обера «Фенелла» («Немая из Портичи»). Новицкая-Дюр сыграла Фенеллу в 1834 году и вызвала ряд восторженных отзывов печати. Критика отмечала, что «одним жестом, одним взглядом она говорит более, чем некоторые наши известные актрисы целыми монологами», и предлагала «не смешивать ее с теми из наших знаменитых танцовщиц, у которых только ноги, но нет ни головы, ни души». Так продолжились в ее искусстве принципы школы Дидло. Новицкая восприняла их непосредственно от прославленного хореографа. И столь же важны для нее оказались уроки А. А. Лихутиной, которые она посещала с 1826 по 1832 год.

Лермонтов писал в романе «Княгиня Лиговская» о Фенелле—Новицкой: «Почтенные читатели, вы все видели сто раз Фенеллу, вы все с громом вызывали Новицкую. . .»[1] Спустя почти четверть века, в 1857 году, Серов вспоминал, как эта опера «восхищала весь Петербург» и как «тогда только и речей было что о Голланде (в роли Фиорелло) и о Новицкой (в роли Фенеллы)».[2]

Но только в этом оперном спектакле и в изредка возобновляемых балетах Дидло, да еще в некоторых дивертисментах могла Новицкая-Дюр противопоставить свое искусство модам безвременья. В. М. Строев, восхищаясь в 1836 году «прелестью, благородством и нежной грацией» Новицкой в русской пляске, замечал: «Эти качества очень редки в нынешнее время, когда балетные танцы состоят из вывертывания ног и рук, из высоких прыжков, из бесконечных пируэтов, для которых нужно много силы и нисколько не нужно грации».[3]

Вынужденная силой обстоятельств, Новицкая-Дюр оставила балетную сцену, пробыв на ней всего восемь лет. В 1840 году она перешла в драматическую труппу Александринского театра.

---

[1] М. Ю Лермонтов. Полн собр соч, т. VI. Изд-во Академии наук СССР, М —Л., 1957, стр. 136.

[2] А. Н. Серов. Избранные статьи, т. II. Музгиз, М., 1957, стр. 459.

[3] В В В. [В. М. Строев]. Петербургский театр. «Северная пчела», 1836, № 207, 10 сентября, стр 828.

Еще отчетливее сказался в балетном театре тридцатых годов упадок мужского исполнительства.

Кризис мужского танца

Танцовщикам пришлось расстаться с партиями героического репертуара. Такие балеты, как «Рауль де Креки» и «Венгерская хижина», лишь изредка возобновлялись в бенефисы старых мастеров. «Нет тех, при которых имя Дидло венчалось,— писал В. М. Строев в связи с бенефисом Эбергарда, верного заветам Дидло.— В «Венгерской хижине» мы встретили из прежних только г-жу Телешову, Гольца и Эбергарда, за которого мы душевно радовались, видя театр полным. Он всегда выбирает для своего бенефиса балеты Дидло и не остается в накладе. Публика помнит еще прежнего балетмейстера и охотно смотрит его превосходные произведения, тем более, что их дают очень редко».[1]

Как правило, исполнитель мужских партий новейшего репертуара отступал в спектакле на задний план, предоставляя безраздельно главенствовать танцовщице. Танцовщикам, воспитанным Дидло, доставались второстепенные пантомимные роли. Такова была, например, участь Н. О. Гольца, находившегося в расцвете творческих сил. Господами положения сделались виртуозы типа Шарля Лашука, единственным преимуществом которого был смелый пируэт. А ведь этот танцовщик из Бордо был нескладным детиной с автоматическими движениями, с застывшей физиономией: его справедливо и метко прозвали «талантом-балластом» и «деревянным танцором», ибо он был способен только подтанцовывать балерине.

Более артистичен был Пьер Фредерик Малавернь (1810—1872), по афише просто Фредерик. Он дебютировал на петербургской сцене в 1832 году в балете Дидло «Зефир и Флора» и в течение нескольких лет исполнял роли преимущественно полухарактерного плана. Нередко он принимал участие в новых постановках в качестве второго балетмейстера, иногда и самостоятельно воспроизводил в Петербурге и Москве спектакли других хореографов. Лишенный подлинной творческой оригинальности, Фредерик был одним из тех заурядных деятелей театра, которых в те времена называли «полезностями». В 1864 году его назначили главным учителем московской балетной школы, но и на этом посту он ничем не проявил себя.

Вот почему приходится признать, как глубока и правильна была обобщающая оценка, которую дал современному ему балетному театру Гоголь в «Петербургских записках 1836 года».

«Постановка балетов в Париже, Петербурге и Берлине,— писал Гоголь,— ушла очень далеко; но надо заметить, что совершенствуется

---

[1] В. В. В. [В. М. Строев]. «Венгерская хижина». «Северная пчела», 1835, № 223, 4 октября, стр. 901—902.

в них только богатство костюмов и богатство декораций; самая же сущность балета, изобретение его, нейдет в ряд с его постановкой; балетные композиторы (то есть балетмейстеры.— *В. К.*) очень мало нового показывают в танцах».[1]

Композиторы в балете

То обстоятельство, что ведущей фигурой балета времен николаевской реакции оказался постановщик-ремесленник типа Блаша и Титюса, пагубно отражалось на художественной цельности спектакля, на качестве его основных компонентов — драматургии, музыки, хореографии. Балетный театр порывал с содержательной сценарной драматургией эпохи Дидло. Постановочность, зрелищность, развлекательность отодвигали на задний план хореографию, которая прежде раскрывала подлинно драматические образы и конфликты средствами пластической выразительности. Само собой разумеется, в балет был закрыт доступ серьезной музыке. Так называемые «оригинальные» балеты Блаша и Титюса, то есть те, что они сочиняли сами, а не заимствовали из-за рубежа, по-прежнему составлялись из произвольно подобранных музыкальных отрывков, причем по указке постановщика таким подбором обычно занимались штатные капельмейстеры театра. Среди этих последних уже не было крупных композиторских индивидуальностей, равных по масштабу Кавосу, который отошел от балета сразу после отставки Дидло, а в 1840 году скончался.

Балетными капельмейстерами были в Петербурге Ф. А. Раль (1802—1848) и А. Н. Лядов (1814—1871). Дирижировал балетами также К. Ф. Альбрехт (1807—1863), занимавший с 1840 по 1850 год место капельмейстера русской оперы. Ему принадлежала музыка к ряду танцевальных номеров в балетах, операх, дивертисментах, а также партитура комического балета Титюса «Две тетки, или Прошедший и нынешний век» (1845). Музыку к балету Филиппа Тальони «Тень» (1839) сочинил дирижер и композитор Л. В. Маурер (1789—1878); он работал в различных петербургских оркестрах уже с 1807 года и эпизодически писал для Дидло. Однако произведения этих дирижеров-композиторов, как правило, не представляли самостоятельной ценности. Исключения были немногочисленны.

Так, в 1846 году петербургский оркестрант, а в недалеком будущем оперный дирижер Константин Николаевич Лядов (1820—1871), отец выдающегося композитора А. К. Лядова, написал музыку к фантастическому балету «Две волшебницы». Балет был поставлен Титюсом и исполнен воспитанниками театрального училища. «Хотя детский балет для публики не что, как игрушка, но сочинителю музыки это дело серьезное. Г. Лядов 2-й исполнил его прекрасно»,— замечал анонимный рецен-

---

[1] Н. В. Гоголь. Полн. собр соч., т. VIII, стр 184.

зент.[1] Впрочем, у Лядова это был единственный опыт создания оригинальной балетной музыки. Кроме того, он аранжировал и оркестровал балеты зарубежных композиторов по репетиторским партиям, то есть самостоятельно писал партитуру по переложениям для скрипки, под звуки которой тогда проходили репетиции танцовщиков. Современники высоко ценили его оркестровку партитур первых балетов Петипа — «Пахита» на музыку Э. Дельдевеза и «Сатанилла» на музыку В. Робера и А. Венюа.

М. И. Глинка и балет

Великий русский композитор Михаил Иванович Глинка (1804—1857), чья симфоническая музыка щедро насыщена танцевальными темами, не создал цельных произведений для балетного театра. Однако в оперном творчестве Глинки балет является важным средством действенной, повествовательной и описательной характеристики, исполнен поэтического одушевления и живой национальной определенности, расцвечен колоритом подлинно симфонической образности.

Глинка как автор балетной музыки далеко опередил сценическую практику своего времени. Ее он знал весьма основательно с юношеских лет. В 1817—1822 годах, когда он учился в петербургском Благородном пансионе при Главном педагогическом институте, родственники часто возили его в театр. «Оперы и балеты приводили меня в неописанный восторг»,— вспоминал он об этой поре в своих «Записках». В середине двадцатых годов, вскоре после окончания пансиона, Глинка обучался танцам у Н. О. Гольца: «Я вскоре убедился в необходимости уметь танцевать, начал учиться у Гольца, занимался с ним около двух лет и дошел до entrechats doubles, ailes de pigeons и до других па».[2]

Сохранилось примечательное свидетельство современника об участии Глинки в любительском балетном дивертисменте, поставленном Огюстом Пуаро в 1827 году. Глинка исполнял здесь женскую танцевальную роль. «Дивертисмент был открыт польским, в котором все пары прошли перед зрителями несколькими кругами взад и вперед, а затем некоторые из пар протанцевали отдельно русскую пляску так, как она танцевалась на театре и как научил ей Огюст... В каждой паре один был в мужской, а другой в женской крестьянских одеждах, конечно, театральных и щегольских, особенно женских — сарафаны с кисейными рукавами и кокошники... Talbot был в мужской крестьянской одежде и шел в паре с М. И. Глинкой, который, в противуположность ему, был гораздо меньше его ростом и одет в женскую крестьянскую одежду».[3] Интерес к народным и театральным танцам русского и других народов Глинка,

---

1 «Северная пчела», 1846, № 37, 14 февраля, стр. 147.
2 М. И. Глинка. Литературное наследие, т. I. Музгиз, Л.—М., 1952, стр. 76, 88.
3 Кн. Н. С. Голицын. Записки. «Русская старина», 1881, т. XXX, стр. 522.

как известно, сохранил до конца жизни; народные плясовые мотивы и формы многообразно отозвались в его творчестве.

Практическое знание выразительных возможностей танца и элементов танцевальной техники помогло ему в обеих его операх создать развернутые действенные танцевальные эпизоды, которые выдвигали перед балетмейстером подлинно новаторские задачи. Однако в первых петербургских постановках «Ивана Сусанина» (1836) и «Руслана и Людмилы» (1842) образы танцевальной музыки Глинки не получили сколько-нибудь достойного хореографического воплощения, ибо танцы для первых этих постановок обеих опер Глинки сочинял Титюс.

Хореография «Ивана Сусанина»

Второй, «польский», акт оперы «Иван Сусанин» почти целиком построен на действенной разработке национально-бытовых танцевальных форм. В органической последовательности сменяются польский с хором, краковяк, танцы в ритме вальса, мазурка. Не только выдающиеся художественные качества музыки, но и ее прямое содержательное, сюжетное назначение отличают «польский» акт «Сусанина» от многих блестящих по форме, но бездейственных по существу танцевальных дивертисментов, столь излюбленных жанром большой оперы XIX века. В танцах «польского» акта обобщенно характеризуется лагерь противников Сусанина в центральном драматическом конфликте оперы; по мере развития танцевального действия детализуются психологические настроения спесивой шляхты. Самодовольно-торжествующая веселость начальных танцевальных эпизодов перебивается с приходом вестника коротким замешательством: вестник сообщает об избрании на царство Михаила Федоровича. «Эта весть приводит весь бал в волнение,— писал В. Ф. Одоевский,— звуки досады прорываются в танцевальный мотив, диссонансы, как тучи, находят на веселый, беззаботный напев мазурки — но мазурка продолжается — скоро несколько удальцов вызываются захватить в плен нового царя — гости успокаиваются, и мазурка снова усиливается, обогащенная всею роскошью гармонии».[1]

Польские танцы «Сусанина» в своей совокупной цельности являют первый в русской балетной музыке пример симфонической разработки танцевальной тематики. Путь симфонизации танца, предложенный Глинкой, был плодотворным и обещающим, ему принадлежало будущее в творчестве выдающихся русских композиторов и балетмейстеров.

Создатель «Ивана Сусанина», по словам Гоголя, «счастливо умел слить в своем творении две славянские музыки; слышишь, где говорит русский и где поляк: у одного дышит раздольный мотив русской песни, у другого опрометчивый мотив польской мазурки».[2]

---

[1] В. Ф. Одоевский. Музыкально-литературное наследие, стр. 122.
[2] Н. В. Гоголь. Полн. собр. соч., т. VIII, стр. 184.

От значительности воплощения польских танцев на сцене зависит убедительность драматического конфликта, реалистическая достоверность целой группы образных характеристик. Титюс и не пытался передать подлинный национальный дух польской пляски. Когда, сменяя оперного капельмейстера, за пульт вставал дирижер балета (обычай, сохранившийся почти до самого конца XIX века), на сцене появлялись танцовщицы в газовых юбочках. И внешний их облик, и исполняемые ими танцы лишены были каких бы то ни было признаков национальной характерности. С музыкой Глинки хореографию Титюса сближало лишь внешнее единство темпоритмического рисунка. Действенный «польский» акт был сведен к привычному бессодержательному дивертисменту.

В таком виде танцы «Ивана Сусанина» сохранялись десятки лет. Нередко они разбавлялись и вставными номерами на произвольно взятую чужую музыку. Так, по свидетельству А. И. Вольфа, в 1849 году танцовщик Евгений Гюге дебютировал в польском балу исполнением... па де де в испанском костюме.[1]

Правда, еще в 1843 году Н. О. Гольц, по просьбе М. И. Глинки, не удовлетворенного хореографией Титюса, заново поставил мазурку в финале «польского» акта. Но и Гольцу не удалось подняться на уровень требований музыкальных заданий Глинки. После смерти композитора критика по-прежнему справедливо сетовала на рутинерскую условность хореографических воплощений второго акта «Сусанина». Когда 2 октября 1860 года для открытия петербургского Мариинского театра была дана новая постановка этой оперы, журнал «Искусства», выходивший при ближайшем участии А. Н. Серова, отмечал, что хотя «польские смельчаки перестали появляться на балу со смешными серебряными крыльями за спиной», все же «заключенье блестящей сцены почти ничтожно. Сцена, задуманная с грандиозною картиною в конце, под самое широкое музыкальное развитие мыслей мазурки, оканчивается каким-то не то галопом, не то вальсом ни для кого не интересных нескольких пар кордебалета и при молчании хора!»[2] Дурные шаблоны долго еще тяготели над «польским» актом оперного спектакля. В 1868 году В. В. Стасов писал: «...хотелось бы, чтоб мазурка и краковяк превратились из обыкновенных балетных танцев, из балета — в польский бал; чтоб участвующие тут были все в разных костюмах, и танцующие дамы вовсе не в балетных коротеньких юбочках и не в трико, а в обыкновенных платьях, как все остальные действующие лица».[3]

---

[1] А. И. Вольф. Хроника петербургских театров, ч. I, стр. 133.

[2] Художественная летопись. «Искусства», 1860, № 2, октябрь, кн. I, стр 44.

[3] В. С[тасов]. Еще по поводу постановки «Жизни за царя». «Санкт-Петербургские ведомости», 1868, № 268, 1 октября, стр. 1.

Хореография «Руслана и Людмилы»

Столь же примитивно поставил Титюс и танцы «Руслана и Людмилы»: классические — в сцене чародейств Наины (третий акт) и характерные — в замке Черномора (четвертый акт). Между тем в истории русской балетной музыки эти танцевальные эпизоды явились новыми гениальными открытиями Глинки, далеко опередившими балетную музыку современных ему композиторов в разработке классических и характерных танцев.

Вводя большие балетные сцены в свою оперу, Глинка имел перед собой такие значительные образцы, как «Фенелла» и «Влюбленная баядерка» Обера, «Роберт-Дьявол» Мейербера и другие современные ему оперные партитуры, обильно насыщенные танцами. На музыку классических танцев волшебных дев Наины воздействовали и впечатления композитора от искусства Марии Тальони, гастролировавшей в России с 1837 года. Но в том и проявлялась гениальность Глинки, что, отталкиваясь от виденного и слышанного, он создавал глубоко самобытные, национальные, русские музыкально-хореографические образы.

Академик Б. В. Асафьев писал о танцах третьего акта «Руслана»: «Глинка по-своему одухотворил «залежалые формулы» классических «упражнений танцовщиц под скрипку». Ритмо-формулы итальянского и французского происхождения ожили под воздействием его элегантнейшего мелодического рисунка («Танцы чародейств Наины»), напоминая столь же классические ритмы и рифмы стихов Пушкина об Истоминой... В названных выше танцах из «Руслана» Глинка музыкой сформулировал едва ли не весь «коран» балетной классики, ее образно-ритмические каноны.[1] Их потом обогатили и развили своими ритмами и мелодиями Чайковский и Глазунов».[2]

Но далеко не сразу было осознано истинное значение классических танцев «Руслана» (как и вальса из «Ивана Сусанина»), где закреплены и творчески сформулированы основные, исходные принципы действенно-симфонического развития образа в танце. Не только в 1842 году, когда состоялась премьера «Руслана», но и много позднее балетные эпизоды третьего акта оставались непонятыми балетмейстерами и не находили должного хореографического воплощения. По свидетельствам критики, зрители в сцене чародейств Наины интересовались главным образом «ножками» и не обращали внимания на прекрасную музыку. Впрочем, виной тому было не столько легкомыслие зрителей, сколько то обстоя-

[1] Об интересе Глинки к балетной музыке и «ее образно-ритмическим канонам» свидетельствует один из его ранних опытов — вариации на две темы из балета «Киа-Кинг» («Due ballabile nel baletto Chao-Kang»), написанные им в 1831 году в Милане. См.: М. И. Глинка. Литературное наследие, т. I, стр. 125.

[2] Акад. Б. В. Асафьев. Избр. труды, т. IV. Изд-во. Академии наук СССР, М., 1955, стр. 136—137.

тельство, что «ножки» и исполняемые ими танцы существовали сами по себе, а музыка — сама по себе.

Танцы третьего акта «Руслана» долго оставались на сцене танцами нераскрытых возможностей. Их несчастливая на первых порах сценическая судьба послужила причиной того, что даже такие глубокие критики, как А. Н. Серов и В. В. Стасов, одно время склонны были видеть в них уступку требованиям рутины. А П. И. Чайковский в начале своей композиторской деятельности считал, что они написаны «хотя и мило, но в казенно-балетном стиле».[1] Это свое высказывание основательнее всех опроверг в дальнейшем сам же Чайковский, плодотворно развивая в собственных балетах принципы глинкинского танцевального симфонизма.

И музыка характерных танцев в замке Черномора оставалась непонятой современниками, прежде всего первым их постановщиком Титюсом, которого Глинка в своих «Записках» назвал «человеком весьма ограниченных способностей». Глинка вспоминал, как нелегко было растолковать Титюсу содержание и смысл восточных сцен: «Так как музыка для танцев IV действия была составлена мною из восточных мелодий,— писал он,— то я желал, чтобы Титюс по возможности сделал и самые танцы в восточном роде и назначил для соло в этом танце, названном мною лезгинкой, танцовщицу Андреянову 2-ю». Для того чтобы ознакомить Титюса с грузинской пляской, Глинка даже дал ему практический урок. Приятель Глинки П. П. Каменский проплясал для Титюса лезгинку, которая, по словам композитора, «не очень понравилась французу Титюсу, но он согласился поставить этот танец. . .»[2]

Великосветские «ценители» и выражавшие их вкусы рецензенты не поняли музыки Глинки совершенно так же, как и «француз Титюс». Они определяли ее как «гротескную». «Говорят, что это настоящий мотив горского танца,— писал о лезгинке Р. Зотов.— Бог с ним! У лезгинцев свой музыкальный вкус, и мы ему не завидуем».[3] Очень немногие понимали тогда, что «Глинка тут заранее и бесчеловечно ограбил всех композиторов, которые ухватятся (и уже хватались) за сюжеты: «Кавказского пленника», «Амалат-Бека», «Хаджи-Абрека», лермонтовского «Демона» и т. д.»,— как предсказывал в своей знаменитой статье «Руслан и русланисты» выдающийся русский композитор и критик А. Н. Серов.[4]

Публике, привыкшей к фальсифицированным качучам и тарантеллам, трудно было воспринять и оценить по достоинству подлинно национальную страстность глинкинской лезгинки. Танец этот не спасло даже то, что его исполняла популярная танцовщица Е. И. Андреянова.

---

[1] П. И. Чайковский. Музыкальные фельетоны и заметки М., 1898, стр. 37.

[2] М. И. Глинка. Литературное наследие, т. I, стр. 215—216

[3] Р. З[отов]. Руслан и Людмила. «Северная пчела», 1842, № 277, 10 декабря, стр. 1107

[4] А. Н. Серов. Критические статьи, т. IV. Спб., 1892, стр. 1667.

Об общем характере тогдашних балетов в замке Черномора можно судить по более поздним высказываниям. Так, о спектакле 1867 года рецензент замечал: «Меня особенно тронуло присутствие ангела, не то сильфиды, а не то купидона — у Черномора! .. И как этот черноморский херувим подскакивает, и как ему похлопывают — просто восторг! Бедный Глинка».[1]

Непонимание новаторских принципов Глинки большинством его современников было во многом исторически обусловлено: оно объяснялось уровнем тогдашних взглядов на балетную музыку вообще как на подсобный, второстепенный компонент хореографического спектакля. Только позднее получили признание и полноценное художественное воплощение балетные акты «Ивана Сусанина» и «Руслана и Людмилы». Для этого понадобились десятилетия, на протяжении которых утверждалось передовое творческое самосознание деятелей русского балета. И все же именно первые постановки гениальных глинкинских балетных сцен явились отправным этапом на пути обогащения русской хореографии через музыку, на пути симфонизации танца и воссоздания в танцевально-сценическом образе образа, созданного музыкальной драматургией.

В тридцатые же годы лицо балетного театра представляли не романтические танцевальные сцены в операх Глинки, а пустые развлекательные зрелища типа «Восстания в серале».

Н. В. Гоголь о балете

Именно против бессодержательности и безвкусицы подобных балетов высказывался Гоголь (положительно, впрочем, оценивший богатство постановки «Восстания в серале») в своей статье «Петербургские записки 1836 года» и в подготовительном наброске к ней под названием «Петербургская сцена в 1835—36 г.». Замечая, что «мелодрама нынешняя есть никак не более, как программа для балета»,[2] он в то же время резко выступал против бездейственности и условности пантомимы в новых балетах, против отсутствия в ней живой образности, «характерности». Гоголь указывал, что балетмейстеры его времени «делают ошибку, являя в программах своих чрезвычайно мало действия. Действие только сильное и быстрота движения, но то, что, можно сказать, очевидно для глаз, то нужно в балете. Но как нарочно теперь помещаются в балетную сферу очень длинные изъяснения в любви и рассказы; кажется, лица даже рассказывают друг другу анекдоты».[3]

Гоголь утверждал, что танец, балет, в отличие от драмы, способен дать «лишь некоторое представление о характере». Эти слова, вместе с практическим опытом Глинки, предуказывали верный путь развития

---

[1] Петербургский житель. Письма в глушь. 1. Нечто о смешении понятий. «Санкт-Петербургские ведомости», 1867, № 332, 1 декабря, стр. 1.

[2] Н. В. Гоголь Полн. собр. соч., т. VIII, стр. 560.

[3] Там же, стр. 563.

балетного спектакля. «Если бы и танцам придать такое же разнообразие, какое придает в опере действие с музыкою, то балет стал бы выше».[1]

Чтобы повысить идейную содержательность и образную силу балета, Гоголь призывал деятелей хореографии обратиться к народному музыкально-танцевальному творчеству. Рассматривая национальные особенности различных народных танцев, он отмечал, что их разнообразие «родилось из характера народа, его жизни и образа занятий». А отсюда следовал глубокий и четкий вывод: «Руководствуясь тонкою разборчивостию, творец балета может брать из них (народных танцев.— *В. К.*) сколько хочет для определения характеров пляшущих своих героев».[2]

В своих раздумьях о судьбах русского балета Гоголь шел и еще дальше, советуя не просто переносить на балетную сцену народные танцы в их первозданном виде, а пользоваться ими лишь как благодарным материалом для создания сценических танцевальных образов, возведенных «до высшего искусства». «Само собою разумеется,— писал он о художнике-балетмейстере,— что, схвативши в них первую стихию, он может развить ее и улететь несравненно выше своего оригинала, как музыкальный гений из простой, услышанной на улице песни создает целую поэму».

Таким музыкальным гением для Гоголя был Глинка, о первой опере которого он писал в той же статье как о «прекрасном начале». И, опираясь на уже открытое и найденное композитором-единомышленником, убежденно говоря о большом будущем глинкинской традиции, Гоголь заканчивал свое рассуждение о русском балете пророческим предвидением: «Танцы будут иметь тогда более смысла, и таким образом может более образнообразиться этот легкий, воздушный и пламенный язык, доселе еще несколько стесненный и сжатый».

Балетная музыка Глинки и высказывания Гоголя о балете опережали время. Будущему они принадлежали больше, чем тогдашней современности. А современным тогда был второсортный репертуар Блаша и Титюса, еще не предполагавших, что в творческом новаторстве Глинки объективно заложено исторически неизбежное отрицание их рутинерской практики.

Другим, по-иному раскрывшимся. но также исторически прогрессивным явлением в хореографии, сильно пошатнувшим позиции бездушного ремесленничества, оказалось в ту пору искусство Марии Тальони.

---

[1] Н. В. Гоголь. Полн. собр. соч., т. VIII, стр. 563.
[2] Там же, стр. 185.

ТАЛЬОНИ, ЭЛЬСЛЕР, ПЕРРО В РОССИИ

Тальони в Петербурге

Мария Тальони (1804—1884) посетила Россию в 1837—1842 годах, в расцвете таланта и славы. Она была представительницей третьего поколения «династии» балетных артистов. Искусству хореографии служили ее дед, Карло Тальони, известный итальянский танцовщик, и отец, Филипп Тальони (1778—1871), танцовщик и балетмейстер, овладевший с помощью Жана Кулона и французской школой танца. У Кулона училась и Мария Тальони, но главным ее наставником был отец. Бо̀льшую часть своей жизни Филипп Тальони посвятил воспитанию дочери и созданию ее танцевального репертуара. «Так потонуло в славе Марии Тальони имя Филиппа Тальони, не только отца, но учителя и вдохновителя дочери, не выпускавшего из-под суровой опеки до конца карьеры прославленную во всем мире танцовщицу».[1]

Искусство Тальони открывало новые творческие горизонты в годы, когда услужливый ремесленник Титюс вершил судьбы петербургского балета.

---

[1] Л. Д Блок. Филипп Тальони и его школа. В сб. «Классики хореграфии», «Искусство», Л.—М., 1937, стр. 183.

Как уже говорилось, в условиях реакции петербургский театр не мог разрабатывать дальше романтический жанр балетной драмы, так уверенно продвинутый Дидло. То была ощутимая потеря. И хотя позднее многие балетмейстеры, начиная с Жюля Перро и до А. А. Горского, именно в этом жанре одерживали самые значительные свои победы, драматический балет возродился в новом качестве и занял господствующие высоты лишь столетие спустя, с расцветом реалистической советской хореографии. Советский балет творчески воспринял традиции балетной драмы Дидло, воспринял не в их архаическом виде и не изолированно, а в общей сумме многообразных завоеваний балетной музыки и драматургии, режиссуры и исполнительства прошлого, обогащая их живым опытом и эстетическими идеями современности. Одним из ценных завоеваний балета XIX века, наряду с практикой Дидло, был, при всей идеалистической природе их творчества, опыт отца и дочери Тальони.

Романтизм Тальони

Искусство Тальони было искусством романтическим — так же, как и искусство Дидло. Но если романтические образы Дидло вырастали на почве действительной жизни, если концепции его балетов отличались классической ясностью и оптимизмом, столь родственными всему русскому искусству пушкинской поры, то романтизм балетов Тальони являлся плодом ирреального, подчас сумбурного вымысла, близкого к фантастике немецких романтиков-идеалистов первой четверти XIX века.

В балетах Дидло не только граф Рагоцкий и другие герои «Венгерской хижины», не только Рауль и Аделаида де Креки, но даже персонажи мифологические и сказочные — Зефир и Флора или красавица Хензи — были, в конечном счете, по их поступкам и переживаниям, вполне земными людьми, во плоти и крови. А центральные персонажи балетов Филиппа Тальони были существами потусторонними и загадочными: их соприкосновение с материальным миром нередко грозило бедой и людям этого мира, и им самим.

В 1837 году Мария Тальони выступила на петербургской сцене в лучшем балете своего отца, «Сильфиде», поставленном на музыку Ж. Шнейцгоффера в Париже в 1832 году (в Петербурге балет шел в постановке Титюса с 1835 года). Сценарий балета написал Адольф Нурри по мотивам распространенной шотландской легенды.

Крестьянин-шотландец Джемс Рюбен влюбляется в Сильфиду — фантастическое крылатое существо, дочь воздуха (тут и возник костюм романтической танцовщицы: пышные, длинные белые тюники создавали впечатление невесомости и прозрачности тела; легкие крылышки за спиной; венок на голове). Ради Сильфиды юноша забывает невесту, отказывается от реальных радостей земной жизни. Но Сильфида — мечта, и мечта эта гибнет от грубого прикосновения действительности. В объя-

тиях влюбленного Джемса Рюбена опадают радужные крылышки Сильфиды. Скорбный финал балета говорит о несбыточности романтической мечты...

Тема по-своему современно звучала в условиях русской общественной реальности тридцатых годов, когда многие мятежные умы горько разочаровались в своих надеждах изменить эту жестокую, давящую реальность. Особенно сильно прозвучала для русских зрителей основная тема балета «Сильфида» благодаря поэтической одухотворенности хореографического воплощения, новизне выразительных средств.

Новым и эстетически перспективным было уже самое соотношение пантомимы и танца в «Сильфиде». Здесь явственно обнаружилась разница между эстетическими принципами Дидло и принципами Тальони. Танец и пантомима не только поменялись своими ролями, своим действенным назначением в балетном спектакле, но и видоизменились в своих качествах. Если балеты Дидло славились выразительностью пантомимы, если прежде всего в пантомиме раскрывались идеи и образы произведения, поступки и переживания героев, если в драмах и комедиях Дидло особенно много значили пластический жест, мимическая игра актера, то для Тальони главным выразительным средством стал танец, во многом отличный по своим композиционным и структурным формам от танца в балетах Дидло.

Танец героев Дидло обычно возникал не в минуту наивысшего напряжения действия, не тогда, когда решались судьбы героев, а чаще всего тогда, когда и обыкновенным людям свойственно танцевать: на пирах и победных торжествах, на свадьбах и деревенских праздниках. В таких случаях танцевали не одни лишь романтические борцы за справедливость и их не менее романтические противники-злодеи (в балетах, «Венгерская хижина» и «Рауль де Креки»), но и персонажи мифологических балетов. Ацис и Галатея или Зефир и Флора в балетах Дидло оставались истыми героями греческой мифологии, которых, по словам Маркса, фантазия их древних создателей воплощала по образу и подобию человеческому и которые прочно, обеими ногами стояли на грешной земле. Потому герои Дидло и танцевали, как положено простым смертным — разумеется, молодым, красивым, ловким, легко и свободно владеющим своим совершенным, но вполне земным телом.

Иное значение получал танец в балетах Ф. Тальони и особенно в лучшем из них — «Сильфиде». Здесь тоже встречался характерно-бытовой танец, исполнявшийся персонажами реалистического плана — шотландскими крестьянами. Но главное место в спектакле принадлежало танцу совсем другого стилевого качества: он являлся как бы наречием существ фантастического мира, условно-поэтическим языком, каким Сильфида и ей подобные персонажи выражали свои думы и переживания, от светлой радости до горькой печали. И он становился особенно

выразительным в кульминационных точках драматического действия: выражая действие, сам этим действием являлся.

Этот танец передавал самые сложные движения души,— души, сделавшейся зримой, принявшей материальную оболочку. Он контрастно противостоял танцу персонажей бытового плана своей воздушной легкостью, своей строгой отрешенностью от переживаний обыденных и мелких, от прозаической чувственности.

Один из современников, О. А. Пржецлавский, писал о Марии Тальони: «У ней было еще одно качество, исключительное и неподражаемое. Это целомудрие, девственная стыдливость, облагораживающие и идеализирующие ее игру среди исполнения самых разнообразных требований хореографического механизма и мимики. Качество это более всего замечалось в ее любимом, нарочно для нее сочиненном балете «Сильфида».[1] Об этом же писал критик В. М. Строев после ее выступления в главной роли оперы-балета Э. Скриба — Д. Обера «Влюбленная баядерка» («Бог и баядерка»): «Тальони не спекулирует на чувства, не льстит любопытному глазу приманками сладострастия. У ней нет для всех милостивой улыбки, приветливого взгляда. . . Она вся предана роли, которую выполняет».[2]

Танец, раскрывающий романтические помыслы и переживания героев, стал подлинно поэтической средой балетов Ф. Тальони. Эта поэзия была одной из главных причин столь высокого признания искусства Тальони в России. Что же касалось поэзии сценариев, она была не только туманна, но подчас представляла собой и прямую уступку требованиям развлекательного спектакля («Восстание в серале»). Как раз сценарная драматургия оказывалась наиболее уязвимой стороной балетов Филиппа Тальони.

Очевидно, не без воздействия русской критики, постоянно указывавшей на это обстоятельство, хореограф пытался расширить в Петербурге репертуар своей дочери. Одно время он хотел взять в качестве сценарной основы для нового балета романтическую поэму Пушкина «Бахчисарайский фонтан». Как сообщала печать в конце первого сезона его петербургских гастролей, «г. Тальони перед отъездом из Петербурга сказывал нам, что он берет с собою французский перевод поэмы Пушкина Бахчисарайский фонтан, из которой ему хочется сочинить новый балет, нарочно для Петербурга».[3] Замысел остался неосуществленным,— вероятно, по тем же причинам, по каким на афишах московского ба-

---

[1] О. А. Пржецлавский. Очерки петербургской жизни. «Русская старина», 1874, т XI, стр. 472.

[2] В. В. В. [В. М. Строев]. Тальони в роли баядерки. «Северная пчела», 1837, № 215, 25 сентября, стр. 858.

[3] Летопись русского театра за 1837 театральный год. «Северная пчела», 1838, № 108, 16 мая, стр. 431.

лета «Руслан и Людмила» долгое время не появлялось мятежное имя погибшего великого поэта.

Ценным и плодотворным открытием балетмейстера была не сценарная драматургия, а другое — способы воплощения всех основных моментов действия в танце. Танец поднимался до небывалых прежде поэтических высот в одухотворенном искусстве Марии Тальони: исполнительница неизменно возвышалась над уровнем задач, поставленных перед ней наивными сценарными мотивировками.

Техника танца

Танец Марии Тальони, необычный по своим поэтическим задачам, был необычен и по техническим приемам. Сохранилось немало свидетельств о строго разработанной системе классического экзерсиса, которым ежедневно в течение трех часов занималась танцовщица. Наиболее четко и наглядно это освещено в книге одного из учеников Тальони-отца, Леопольда Адиса, изданной в 1859 году в Париже под названием «Теория театрального танца». Запись Адиса в переводе и с полезными пояснениями советской исследовательницы Л. Д. Блок опубликована в сборнике «Классики хореграфии».

Последовательно описывая упражнения, и сейчас составляющие основу урока классического танца, Адис показывал необходимость тщательной разработки и тренировки движений ног, без чего не может быть свободы и изящества в движениях корпуса и рук. Действительно, только выработанные непрерывными упражнениями устойчивость корпуса (апломб) и сила пальцев обусловливали четкость пируэта, энергию и плавность прыжка, мягкость плие. Мария Тальони исполняла адажио с неколебимой устойчивостью без поддержки партнера. Она значительно усовершенствовала технические приемы танца на пальцах. Но все это было для Филиппа Тальони и его дочери не самоцелью, а художественной необходимостью. Без техники, отточенной до той степени совершенства, когда безупречное владение ею дает полную творческую свободу в танце, когда зритель утрачивает представление о сложности исполнительских задач, немыслимо было бы создать новую выразительность танца, новый танцевальный стиль, а следовательно, новые хореографические образы. Поэтическую содержательность и устремленность исполнительского стиля Марии Тальони в свое время превосходно определил Ф. А. Кони. «Кажется,— писал он,— что она олицетворенная мысль поэта или телесное дитя его, обращенное в видимый призрак воображения... Во всех движениях, порханиях, жестах и танцах — не видно труда и голого искусства... Земля только ее основной пункт: настоящая ее стихия — воздух».[1]

---

[1] Ф — — ни [Ф А Кони]. Тальони в Петербурге. «Северная пчела», 1839, № 204, 12 сентября стр 814.

Новое содержание вызвало к жизни новые формы выражения. Так было не только в балете. Это было свойственно всей практике романтического искусства той эпохи. Сверкающей и эмоциональной техникой было отмечено творчество многих композиторов-романтиков, таких, как Паганини, Лист. Недаром Герцен называл имена Тальони и Листа рядом. «Истинные таланты,— записывал он в своем дневнике 1 мая 1843 года,— не теряют ничего от крика фамы (славы, молвы.— *В. К.*). Такова Тальони, на которую я смотрел иногда сквозь слезы, таков и Лист, которого слушая, иногда навертывается слеза».[1] В этих словах нет преувеличения. Здесь объективно определены и масштабы таланта Тальони, и ее место в романтическом искусстве XIX века.

Невероятный труд, невероятная затрата волевых и физических сил (Марии Тальони случалось терять сознание во время уроков) создавали иллюзию легкости и невесомости ее танца на сцене. «Тальони — воздух! Воздушнее еще ничего не бывало на сцене»,— восклицал Гоголь.[2] «Грациозно-легким созданием» называл ее в 1842 году Н. П. Огарев в стихах, ей посвященных («Когда среди людей стою я одинок. . .»).[3] «Тальони — просто перышко, грациозное, милое, совершенно воздушное перышко райской птички,— писал Герцен.— Как она танцевала Bolero, что за избыток грации и изящества! .. Ну, да это дело решенное, об этом нынче уж и не говорят».[4] Действительно, таково было всеобщее мнение современников.

Один из документальных примеров того, как воздушен был танец Тальони, привел в своей монографии о балете «Сильфида» советский искусствовед Ю. И. Слонимский. Анализируя экземпляр нотного «репетитора», которым пользовался аккомпаниатор на репетициях петербургских выступлений Тальони, он обнаружил красноречивую пометку в выходной вариации Сильфиды из большого классического па второго акта: «Между третьей и последней четвертью такта в ее вариации кем-то отмечена длительная пауза, прерывающая движения прыжка. И настолько выразительна эта музыкальная фраза, что, кажется, видишь застывший в парении силуэт».[5]

Воздушный танец Марии Тальони выразил важные стилевые черты романтического балета XIX века.

---

[1] А. И. Герцен. Собр. соч. в 30 томах, т. II. Изд-во Академии наук СССР, М., 1954, стр. 279.

[2] Н. В. Гоголь. Полн. собр. соч., т. XI, стр. 83.

[3] Н. П. Огарев. Избр. произведения, т. I. Гослитиздат, М., 1956, стр. 152.

[4] А. И. Герцен об искусстве. «Искусство», М., 1954, стр. 56.

[5] Ю. Слонимский. «Сильфида». Балет. Изд-во «Academia», Л., 1927, стр. 15—16.

Симфонизация танца и роль кордебалета

Но воздушный танец Марии Тальони существовал в балетах ее отца не сам по себе, а включался в определенную систему образов, требовал соответственного ансамбля. В большом классическом па из «Сильфиды» главная героиня являлась в сонме ей подобных воздушных созданий. Танец массы, пусть не подымавшийся до виртуозных высот танца балерины, был его пластическим аналогом, звучал в том же поэтическом ключе, сведенный к некоему абстрактному однообразию. Кордебалет как организованная единица был особенно важен в системе выразительности романтического спектакля Ф. Тальони.

В балетах Дидло не только крестьяне, воины, придворные, но и вакханки, нимфы, сатиры, объединяясь в массу, представляли каждый определенную индивидуальность. Даже в воздушных полетах и партерных танцах, сплетаясь в одушевленные гирлянды и группы, каждый из кордебалетных танцовщиков сохранял эту свою индивидуальность или, во всяком случае, весьма конкретную «типажность».

Филипп Тальони, подняв на невиданный прежде уровень эмоциональную выразительность кордебалетного танца, в известном смысле возвращал его внутреннюю композицию к старым фигурным построениям, каждый участник которых существовал лишь как деталь данного орнамента: деталь не изменяла своей формы и окраски сама по себе, но в новом смешении с другими деталями давала новую окраску пестрому и текучему орнаментальному рисунку.

Новые стилевые задачи потребовали и от кордебалета новой выразительности; одним из важных ее признаков была выверенная синхронность танца. Одинаковое положение корпуса каждого участника, ровная линия рук, поднятых в мерном движении, непрерывный узор группового арабеска, одновременность взлета в прыжке — все это аккомпанировало танцу балерины или гармонически вторило ему. В некоторых случаях группы кордебалетных танцовщиц — то в равном, то в возрастающем, то в убывающем количестве участниц — одна за другой повторяли и варьировали цикл заданных движений, подобно тому, как в фуге развивается проведение темы поочередно каждым ее голосом. Кордебалетные танцы «Сильфиды» отличались от фигурных танцев XVIII века не только определенностью содержания, но и тем, что «голоса» кордебалета, звуча в унисон или «волнами», живо перекликались с «голосами» солистов. Воздушный рой сильфид резвился вокруг своей подруги, а в финале оплакивал ее, когда она, потеряв крылья, слабела и умирала в элегическом танце.

Содержательность нового хореографического языка тальониевских балетов не только существенно отличала его от «фигурных» танцев прошлого, но и свидетельствовала о наличии в нем реалистических возмож-

ностей, предвещала перспективы их развития в иных стилевых направлениях, в иных художественных образах.

Итак, эстетическое назначение кордебалета в романтическом спектакле стало иным, чем в старину. Он по-прежнему представлял собой фон, но уже не орнаментальный, а активный, действенный, оттеняющий, поясняющий и переживающий события и судьбы героев.

Правда, в ходе дальнейшего развития русской хореографии сюжетная осмысленность кордебалетного танца, достигнув своей вершины в «Жизели», сохранялась далеко не всегда. Во многих последующих спектаклях, включая и спектакли Ф. Тальони, танец кордебалета превращался в массовый дивертисментный номер, действия не развивающий. В этом проявлялись отрицательные свойства кордебалетного «унисонного» танца, против которых очень скоро выступил другой балетмейстер-романтик — Жюль Перро.

И все же в синхронизации кордебалетного танца были заложены чрезвычайно ценные возможности симфонического построения балетного действия, когда на аккомпанементе такого танца полифонически развиваются «голоса» танца солистов. Как было сказано выше, эти возможности гениально раскрыл уже М. И. Глинка в танцевальной музыке третьего акта оперы «Руслан и Людмила». Найденный в тридцатых-сороковых годах принцип симфонического развития музыкально-пластического балетного образа, то оставаясь в небрежении, то воскресая вновь, продолжал существовать на русской сцене, а в балетах Льва Иванова и Мариуса Петипа на музыку Чайковского и Глазунова получил определяющее значение.

Вся дальнейшая история балетного театра показывает, как в произведениях различных хореографов, соответственно требованиям различных эпох, сосуществовали, порой тесня и отвергая друг друга, два основных вида кордебалетного танца: танец романтического происхождения и стиля, «унисонный», в лучших своих образцах приближающийся к многозначной емкости содержания программной симфонической музыки, и танец драматический, который, сохраняя известную условность балетного действия, показывает каждого своего участника как индивидуальность и даже одновременные или повторные движения позволяет трактовать различно каждому из исполнителей массового эпизода.

Как правило, и в дальнейшем тот или иной балетмейстер предпочитал тот или другой вид кордебалетного танца, если только этот балетмейстер не был ремесленником, одинаково плохо и неразборчиво пользовавшимся обеими разновидностями.

Например, выдающийся мастер хореографии Жюль Перро, стремившийся к реалистической выразительности своих балетов, отдавал явное предпочтение такому кордебалетному танцу, каждый участник которого был самостоятельной личностью с собственными чертами характера,

внешностью, даже костюмом. Обращаясь же к кордебалетным построениям абстрагированного порядка, Перро не подымался до симфонизации танца, — например, в танце с корзинками из балета «Эсмеральда», танце откровенно дивертисментном.

Другой, не менее значительный балетмейстер, Мариус Петипа, столь же явно тяготел к организованному однообразию кордебалетного танца. На протяжении долгого творческого пути этого художника отчетливо прослеживается его восхождение от формальных танцев, подобных танцам «кариатид» в балете «Дочь фараона», к подлинно симфоническим танцам «Спящей красавицы» и «Раймонды», причем в середине этого пути встречаются такие произведения, как «Баядерка», где парадоксально соседствуют орнаментальные кордебалетные танцы дивертисментного второго акта и симфонический танец «теней» в последнем акте.

В балетах самого Филиппа Тальони принцип симфонизации танца с наибольшей силой и наибольшей плодотворностью сказался в раннем произведении — «Сильфиде». Остальные балеты стояли несравненно ниже по своей художественной ценности. Даже наиболее известные из них, «Дева Дуная» и «Тень», были весьма несовершенны в этом отношении.

Судьба репертуара Тальони

Кроме «Сильфиды», Филипп Тальони поставил в Петербурге все основные балеты своего репертуара: «Дева Дуная» на музыку Адана (1837), «Миранда» на музыку Обера и Россини (1838), «Гитана, испанская цыганка» на музыку Обера и Шмидта (1838), «Тень» на музыку Маурера (1839), «Креолка» на музыку Франка (1839), «Морской разбойник» на музыку Адана (1840), «Озеро волшебниц» на музыку Обера и Келлера (1840), «Воспитанница Амура» (1841), «Герта» (1842), «Дая» (1842) — три последние на музыку Келлера. В 1837 году он отредактировал свой балет «Восстание в серале», до того шедший на петербургской сцене в постановке Титюса.

Сюжет «Девы Дуная», как и сюжет «Сильфиды», раскрывался в двух планах — бытовом и фантастическом. Знатный дворянин и его конюший вступали в соперничество, добиваясь любви ундины, дочери Дуная, принявшей человеческий облик. Побеждал конюший, бросавшийся за возлюбленной в воды Дуная. Финал балета представлял собой уступку казенным требованиям: конец должен был быть непременно благополучным. И вот волею Дуная ундина и конюший возвращались на землю, становились счастливыми супругами.

Одобряя исполнителей и оформление московской постановки «Девы Дуная», Белинский замечал в 1839 году, что, «впрочем, и самый балет не без занимательности, исключая некоторых танцев, бесконечно и бесполезно растягивающих его».[1]

---

[1] В. Г. Белинский. Полн. собр. соч., т. III, стр. 92—93.

Еще менее примечательным было содержание балета «Тень». Коварная соблазнительница доводила до гибели свою соперницу — невесту прекрасного юноши. На протяжении трех актов призрак невесты предостерегал обманутого юношу от брака с погубительницей. В конце концов добродетель торжествовала: по велению доброго гения злодейка погибала под сводами обрушившегося замка, а ее невинная жертва получала обратно жизнь и жениха.

Почти каждая из этих новинок сопровождалась достаточным количеством хвалебных рецензий. Благодаря искусству Марии Тальони публика ломилась в театр. Небывалый успех танцовщицы дал повод П. А. Каратыгину написать веселый водевиль «Ложа первого яруса на последний дебют Тальони», прошедший в сезоне 1838/39 года тридцать семь раз.

Восторженное отношение к искусству Марии Тальони было всеобщим, однако оно не мешало русским зрителям справедливо порицать бессмыслицу иных модных спектаклей тальониевского репертуара. У многих были еще свежи в памяти произведения Дидло, где поэтический вымысел сочетался с жизненной правдой и не противоречил логике характеров, поступков и обстоятельств. Восхищаясь Марией Тальони в балете «Восстание в серале», критика все же отмечала, что «на этот балет издержано очень мало идей, почти ни одной; еще меньший расход был на воображение и поэзию».[1]

И хотя искусство Марии Тальони обозначило новый этап романтизма в хореографии, воплощенные ею образы сохранились лишь отраженно — в произведениях поэзии, живописи, скульптуры. Самые же балеты Филиппа Тальони оказались недолговечными. «Тальони создал одно истинно поэтическое творение: «Сильфиду»,— писал Ф. А. Кони в разгар успехов балетмейстера.[2] И он же вспоминал впоследствии: «Старик Тальони, даровавший миру неподражаемую танцовщицу-мимистку, начал шарить в глубине души своей и вызвал оттуда несколько тех лунатических видений, которыми дарят и нежат человека только сон и вино. . . Одна Мария Тальони могла дать жизнь и очарование этим фантастическим образам, потому что в ее индивидуальности заключалось их правдоподобие, в ее таланте — их прелесть. Исчезла Мария Тальони — и разлетелся весь рой сладких видений, зритель проснулся и почувствовал всю гнетущую глупость балета».[3]

Эта оценка была во многом справедлива. Ее подтверждал, со своей стороны, и В. Г. Белинский. Досадуя на несуразность содержания «Ги-

---

[1] П. М. «Восстание в серале». Шестой дебют г-жи Тальони, «Северная пчела», 1837, № 228, 9 октября, стр. 209

[2] Ф — — ни [Ф А Кони]. Тальони в Петербурге «Северная пчела», 1839, № 204, 12 сентября, стр. 813.

[3] Ф. Кони. «Талисман». «Репертуар и пантеон», 1847, т. II, стр. 31.

таны», он писал в феврале 1840 года В. П. Боткину, что балетов Тальони «больше видеть нет ни охоты, ни сил», что «выходя из театра, ничего не вынесешь» и что «только Петербург может сходить с ума от подобной невидали».[1] Белинский соглашался тут же, что сама Тальони «хороша», что в ее танце «много грации», но эти качества исполнения не могли скрыть для него пустоты содержания балета как такового.

Только «Сильфида» получила продолжительную жизнь на балетной сцене.[2] Все остальные спектакли тальониевского репертуара были прочно забыты уже к середине прошлого столетия. И все же творчество Марии и Филиппа Тальони не прошло бесследно для истории балета, русского и мирового. Принципы танцевально-симфонического действия, утвержденные ими, пережили те конкретные произведения, в которых они первоначально провозглашались.

Традиции Тальони в балете «Жизель»

В сотрудничестве с Тальони начинал свою деятельность балетного композитора Адольф Шарль Адан (1803—1856). Это сотрудничество было столь близким, что в конце 1839 года Адан последовал за Тальони в Петербург, где написал музыку для его балета «Морской разбойник». Адану принадлежала и музыка балета «Жизель» (1841) — лучшего балета эпохи романтизма.

К созданию «Жизели» Мария и Филипп Тальони не имели непосредственного отношения. Однако их ценные находки плодотворно воздействовали на стиль и характер этого балета. Поэтический сценарий Теофиля Готье во многом перекликался со сценарием «Сильфиды», а композитор Адан поднял до высокого совершенства тот принцип симфонизации музыкально-танцевального действия, который утверждался в хореографии Тальони. В России «Жизель» получила длительную сценическую жизнь; со времени петербургской премьеры 1842 года хореография спектакля здесь непрерывно обогащалась, все дальше отходя от первоначального варианта парижского спектакля, официальным постановщиком которого значился Жан Коралли, а неофициальным сопостановщиком являлся Жюль Перро; сценарий же и музыка оставались незыблемой основой целого, предопределяя и направляя развитие хореографии.

Именно «Жизель» нагляднее всего показывает и разъясняет значение тальониевских реформ. В этом балете все основные образные характеристики и все узловые события развиваются не только в пантомимном, но и в танцевальном действии; он до сих пор остается непревзойденным образцом живого единства пантомимы и танца.

---

[1] В Г Белинский. Полн. собр. соч, т. XI, стр. 446.

[2] В 1922 году «Сильфида» была поставлена В. И. Пономаревым для выпускного спектакля Петроградского хореографического училища, в 1925 году второй акт балета шел на сцене Большого театра СССР в постановке В Д. Тихомирова.

Уже в сцене первой встречи Жизели и Альбера танец и пантомима переплетаются так естественно, что исчезает грань между танцевальным движением и пантомимным жестом.

Только что Жизель порхала и кружилась в танце, говорящем красноречивее всяких слов о ее безоблачном счастье: она молода и прекрасна, летнее утро опьяняет ее свежестью и светом, она любит и верит, что любима. Но входит Альбер, и в невольном смущении героев танцевальная речь словно приумолкает, снижается до шепота, танец уступает место простой походке, бытовому жесту: Жизель хочет уйти, Альбер удерживает ее за руку, оба садятся на скамейку. Но первое смущение исчезает, разговор становится веселее и громче, и постепенно от чуть приметных глиссадов, делая которые, исполнительница роли Жизели совсем еще бытовым движением кокетливо манит к себе Альбера, пантомима переходит в танец, нежный и вызывающе задорный.

Подобным образом развертывается и все дальнейшее хореографическое действие. В следующей сцене Жизели, ее подруг-крестьянок и Альбера танец преобладает. Но и здесь он отличен от танца ради танца, несет совершенно определенное, хотя и не очень сложное содержание: Жизель то издали дразнит Альбера, скрываясь за вереницей подруг, то нежданно встречается с ним. И дальше, вплоть до сцены сумасшествия (пантомима которой пронизана танцем-воспоминанием о погибшем счастье) и сцены смерти Жизели,— сплетаются содержательный танец и танцевальная пантомима.

Во втором действии спектакля преобладает танец, но он ни разу не возникает в виде вставного номера. Здесь он — цель. Для призрачных вилис — душ девушек, умерших до свадьбы,— пляска то же, что дыхание для живых людей. Здесь он — и средство. Танцем они убивают пришельцев, но танцем же защищает Жизель своего Альбера от смерти. Создатели этого танца, сохранив стилевые особенности хореографии Тальони, запечатлели также и образец ее технических приемов.

«Тальони,— вспоминал один из зрителей,— имев, по-видимому, нежное и слабое сложение, обладала устойчивостью (aplomb) и равновесием в высшей степени. Вспомните, как она, бывало, стоя на одной ноге, скроет другую под гасом длинного и пышного своего платья, и вдруг неожиданно на высоте ее плеча, сбоку или сзади, или перед нею покажется кончик ножки, потом мало-помалу вытянется вся нога и начнет обращаться вокруг с увеличением скорости до быстрого пируэта. И все это, стоя на ноге, как привинченная к полу! Вот техника, которою она уничтожала в прах всех танцевавших с нею в балете».[1] Описание в точности соответствует структуре адажио Жизели во втором акте —

[1] Н. В. Письмо к одному из издателей. «Северная пчела», 1856, № 10, 13 января, стр. 54.

единственного адажио, исполняемого балериной без поддержки партнера, которое сохранилось в балетном репертуаре по сей день.

Тальониевская реформа романтического балета сказалась и в области кордебалетных танцев «Жизели»: хореография этого спектакля подытожила все достижения хороводных танцев наяд и сильфид из балетов Тальони. Кордебалет «Жизели», как и кордебалет «Сильфиды», нередко становился активным действующим лицом драматических событий, и его танцевальные темы, выпеваемые в унисон, сплетались и перекликались с танцевальными темами солистов, образуя с ними неразрывное единство подлинно симфонического развития содержания.

Жизель приглашает танцевать своих подруг-крестьянок, одетых в совершенно сходные костюмы. Они колеблются, одинаковым жестом указывая на корзинки с виноградом за плечами, но потом освобождаются от своей ноши, и танец их, как и первый жест, столь же одинаково множит одинаковые движения. Но притом он очень точен по содержанию: подруги участвуют в кокетливой игре Жизели с Альбером. Таков же по своей природе танец вилис из второго акта, где каждое движение подсказано содержательной мотивировкой: вилисы то купаются в лучах месяца, то подстерегают свою жертву, то забавляются жестокой игрой-расправой. Жесты и движения каждой из тридцати двух танцовщиц синхронно совпадают.

«Жизель» — вершина романтического балета, достигшего здесь высокой поэтической содержательности пантомимы и танца, живой слитности этих двух прежде разобщенных начал, тесного взаимодействия танца солистов и кордебалета. Путь к этой вершине проложили балетмейстер Филипп Тальони и танцовщица Мария Тальони.

Тальони и русские танцовщицы

Премьера «Жизели» на петербургской сцене состоялась в декабре 1842 года. Балетмейстер Титюс тщательно скопировал парижскую постановку, в главной роли с большим успехом выступила молодая танцовщица Е. И. Андреянова.

Марии Тальони к тому времени уже не было в Петербурге. Весной 1842 года она и ее отец уехали за границу.

Россия радушно приняла и проводила Тальони и по достоинству оценила ее искусство. Лучшие достижения этой величайшей танцовщицы XIX века благотворно отозвались на развитии русского балетного исполнительства. Если кокетливые ужимки и жеманные позы танцовщиц Бертран-Атрюкс, Круазет, Пейсар — предшественниц Тальони в Петербурге — были решительно чужды русской школе балетного танца, то лирическая сдержанность Тальони, светлая одухотворенность ее пластики, ее умение жить в образе были примером и целью для поколений русских актрис-танцовщиц.

Со своей стороны, и Тальони находила в русском балете и русском

народном танце много импонирующего и близкого ей. Русская пляска привлекала ее богатством внутреннего содержания, строгостью и чистотой форм. «Мне кажется,— говорила она,— что в свете нет пляски более прекрасной, более грациозной, более исполненной жизни, действия, выражения. Можно составить целую поэму из выражаемых ею идей и ощущений. Из всех национальных танцев русская пляска одна сохранила во всей чистоте своей национальный характер. . . Медленные, тихие, спокойные движения ее выражают все чувства с таким же совершенством, как и пламенная качуча. Не могу описать удовольствия, которое доставило мне изучение русской пляски».[1]

Эти слова Мария Тальони подтвердила творческой практикой. Правда, прославленная танцовщица не сразу овладела национальной спецификой хореографического материала. Русские зрители критически встретили ее первое выступление в этом танце, который она исполняла вместе с Огюстом. Но Тальони очень скоро преодолела трудности новой задачи и добилась верного воспроизведения русского национального характера, изучая искусство петербургских танцовщиц.

Высоко оценивая особую одаренность русских в танце, Тальони обратила внимание на девятилетнюю воспитанницу Прихунову, а молодых танцовщиц Смирнову и Андреянову выделила как своих талантливых творческих единомышленниц.

«Мысль, настроение, стремление к прекрасному, возвышенность чувств человека — вот что умели, очевидно, передать в своем танце Мария Тальони и Анна Павлова, да и многие русские балерины, которых довелось видеть мне и на искусстве которых я училась сама».[2] Эти слова великой танцовщицы нашей эпохи Галины Улановой свидетельствуют о преемственности вершинных достижений русского хореографического театра.

Уехала Тальони, и долгое время ни одна из иностранных танцовщиц, сменявшихся столь часто в Петербурге, не могла стать рядом с ней во мнении публики.

30 декабря 1843 года на петербургской сцене дебютировала в «Жизели» Люсиль Гран. Критика отозвалась о ней более чем холодно, отметив угловатость ее пластики в пантомиме и механический характер ее танцев, особенно в приготовительных позициях, так называемых препарасьон. Люсиль Гран не задержалась в России.

---

[1] Мнение г-жи Тальони о русской пляске «Северная пчела», 1839, № 10, 13 января, стр. 37.

[2] Галина Уланова Школа балерины «Новый мир», 1954, № 3, стр 215.

Не удерживали здесь и других гастролеров того времени. «Напрасно добрая и попечительная наша дирекция,— сетовал подобострастный Р. Зотов,— выписывала Люсиль Гран, Руссель: обе они должны были уехать, потому что после Талиони мудрено было понравиться нашей публике».[1] Недолго удерживали и в Москве танцовщицу Луизу Вейс. Она дебютировала 16 сентября 1845 года в дивертисментных номерах, выступала потом в «Жизели», «Сильфиде», но не могла состязаться с замечательной русской романтической танцовщицей Е. А. Санковской. Имя Луизы Вейс быстро сошло с московских афиш, так же быстро, как исчезли с петербургских афиш имена Гран, Руссель и др.

Фанни Эльслер

Над уровнем и значением большинства заграничных гастролей далеко выдавались выступления Фанни Эльслер (1810—1884), знаменитой австрийской танцовщицы. С ее приездом обозначилась новая веха на пути развития романтического балета в России.

Фанни Эльслер посетила Россию в 1848—1851 годах, уже на закате своей артистической деятельности. Для начала она опрометчиво выбрала «Жизель»: в танцах второго акта было заметно, что исполнительница взялась не за свою роль, да к тому же оказалась и немолода. Однако следующие спектакли — балет Жюля Перро «Мечта художника», поставленный ею впервые в России, и особенно «Тщетная предосторожность» Жана Доберваля раскрыли сверкающий, жизнерадостный, брызжущий огнем дар танцовщицы, мастера острой и тонкой эмоциональной характеристики.

Как и Мария Тальони, Фанни Эльслер была танцовщицей романтического стиля. Однако деятельность каждой из них определялась двумя различными течениями внутри этого далеко не однородного стиля.

Эльслер и Тальони

Романтизм Марии Тальони, неразрывно связанный с хореографическим методом Филиппа Тальони, утверждал, как правило, победу мечты над действительностью, идеального над реальным. В искусстве Фанни Эльслер, выросшем прежде всего на почве хореографического новаторства Жюля Перро, тема борьбы между мечтой и действительностью, эта неразлучная тема романтизма, получала уже другое решение. Действительность торжествовала здесь победу.

Самые индивидуальности двух прославленных танцовщиц воспринимались современниками как своеобразные полюсы романтической антитезы, как воплощение двух борющихся, контрастных начал: Тальони — воздух, воздушная мечтательность, неслышный полет над землей; Эльслер — земная женственность, страсть, порыв. Как замечала одна из

---

[1] Р. З[отов]. Театральная хроника. «Северная пчела», 1847, № 21, 27 января, стр. 81.

героинь Чернышевского, «все соглашались, что Фанни Эльслер необыкновенно хороша и привлекательна, и уж вовсе не картина, а женщина; не Тальони, в которой было что-то воздушное, а женщина в самом простом смысле слова».[1] Такая жизненность, разумеется, была ближе и дороже Чернышевскому.

Сходные сравнения были весьма распространены и в отзывах русских газет и журналов со времени первых же дебютов Фанни Эльслер на петербургской сцене.

Своеобразное содержание романтического танца Фанни Эльслер, естественно, определяло и своеобразие ее исполнительской манеры, ее техники. Героини танцовщицы, живя на грешной земле, совсем не отрицали своей поистине «языческой» привязанности к ней. Не случайно Эльслер виртуозно разработала не технику полетов и прыжков, как Тальони, а именно технику партерных движений. «Мы заметили в ней необыкновенную силу мускулов,— говорилось в отчете о ее первом выступлении,— они точно стальные; носки ног впиваются в подмостки театра. Эта сила дает ей возможность делать с тончайшей отчетливостью и чистотою труднейшие па».[2] Быстроту и чистоту мелких движений на пальцах она довела до совершенства.

Особого блеска Эльслер достигла в созданном ею жанре «характерной классики», где геометрически строгие каноны классического танца сочетались с живой, свободной выразительностью форм танца характерного. Ее знаменитая качуча, ее краковянка, мазурка, тарантелла и другие характерные танцы, при всей их стилизованной театральности, хранили свой достоверный национальный отпечаток. «Звучат кастаньеты, и загораются взоры танцовщицы,— писал о ней русский критик.— Стан ее гибок, как трость... Она склоняется до земли, руки пожирают пространство... и не знаешь, кого она ищет, кого зовет, кого преследует в своем необузданном стремлении. Фанни Эльслер поняла и выразила эту пламенную поэзию... Она искусно изменила даже самую качучу, не лишив ее ни одной из характеризующих ее черт».[3]

Поэзия простого чувства

Танец Фанни Эльслер был полон простых человеческих переживаний, в нем раскрывался многогранный мир женской души. Это относилось не только к ролям большого драматического содержания, но и к отдельным танцевальным номерам.

«У Фанни Эльслер качуча не только танец,— писал один из крити-

---

[1] Н. Г. Чернышевский. Полн. собр. соч., т. XII. Гослитиздат, М., 1949, стр. 283.

[2] Т—н. Первый дебют Фанни Эльслер. «Санкт-Петербургские ведомости», 1848, № 224, 7 октября, стр. 898.

[3] В[асилько] П[етров]. Фанни Эльслер. «Санкт-Петербургские ведомости» 1848, № 210, 19 сентября, стр. 827.

ков,— в ней заключается целая поэма. Вот же́нщина, молодая, страстная, невинная, резвая. Вдруг эта женщина любит, сердце ее забилось живее, для нее началась новая жизнь, она исполнена этой жизни, любит всем сердцем и всей мыслью, но любит как женщина, любит и скрывает свою любовь; вот даже кокетствует мило и невинно, немного сердится, прощает; вот ревнует; но минута признанья настала, она любит, любит, счастлива. . .» [1]

Поэтизируя «земную», человечную жизнь в своих полухарактерных, полуклассических концертных танцах, Эльслер и среди персонажей своего театрального репертуара предпочитала героинь простых и безыскусственных. Роли драматического плана, намечающие контуры психологической характеристики, привлекали ее больше всего. Пусть ей не была доступна воздушная легкость танца Жизели-вилисы; зато живая радость Жизели-крестьянки при встрече с Альбером, потрясение девушки, узнающей, что ее любовь обманута и предана, сцена безумия передавались Эльслер с силой высокого драматизма. Ее Жизель убивало «тяжелое чувство грусти при виде низости» возлюбленного. «Пантомима Фанни Эльслер превосходна! — восклицал по этому поводу критик.— Нет ни жеманства, ни натянутости. Жесты ее свободны, натуральны, дают ясную идею того, что ими надобно выразить».[2]

Танцовщица дала вторую жизнь недооцененному тогда балету Доберваля «Тщетная предосторожность», сыграв там крестьянскую девушку Лизу. «Как хорошо были переданы бойкие манеры избалованной дочки деревенской богачихи,— писал критик,— как ясна и вразумительна ее мимика в минуты мечтаний о будущей семейной жизни: Фанни Эльслер играла с теплым чувством, с увлечением простую дочь природы».[3]

Простая дочь природы — Эсмеральда стала вершиной достижений Эльслер в России. В балете, который Перро заново поставил для нее на петербургской сцене в 1848 году, Эльслер с щедрым многообразием выразительности и тонким сердечным сочувствием раскрывала драматическую судьбу юной цыганки. Современники писали об античной простоте ее жестов, о суровой красоте мимики, о лирической проникновенности танца. Лирика и страсть, горькая печаль и безудержная веселость — вся гамма человеческих чувств раскрывалась и в балете «Катарина, дочь разбойника», поставленном Жюлем Перро для Эльслер в 1849 году.

---

[1] Сидевший во 2-м ряду с левой стороны. Фанни Эльслер. «Санкт-Петербургские ведомости», 1848, № 238, 23 октября, стр. 933.

[2] Т — н. Первый дебют Фанни Эльслер. «Санкт-Петербургские ведомости», 1848, № 224, 7 октября, стр 898.

[3] Тан. Бенефис г. Иогансона 18 ноября 1848 года. «Санкт-Петербургские ведомости», 1848, № 269, 28 ноября, стр. 1078.

Весной 1850 и зимой 1850—1851 годов Фанни Эльслер дважды гастролировала в Москве, выступив там в балетах «Мечта художника», «Жизель», «Тщетная предосторожность», «Эсмеральда», «Катарина» и др. Ее партнером был петербургский танцовщик Х. П. Иогансон.

Исключительный успех Фанни Эльслер в Москве, как и в Петербурге, явился успехом не только ее выдающегося таланта и мастерства, но и утверждаемого ею нового течения в романтическом балете. «Какая-то неизъяснимая гармония простоты и очаровательности»,— писала о ней московская пресса.[1] Эта высокая гармоническая простота, так трудно достижимая в искусстве, была и целью стремлений лучших мастеров русской балетной сцены. Между ними и Фанни Эльслер быстро установился тесный творческий контакт, знак единодушия художников.

Актер Александринского театра П. А. Каратыгин вспоминал, как сердечно отметила Фанни Эльслер многообещающее дарование юной воспитанницы петербургской театральной школы Марфы Муравьевой, будущей известной танцовщицы. В балете Перро «Мечта художника», по словам Каратыгина, «наша будущая знаменитость Муравьева представляла амура; ей тогда было лет 13. Я видел, как за кулисами, в одно из представлений этого балета, Эльслер целовала ее, как бы меньшую сестру и наследницу ее славы».[2]

Так было и в Москве. Режиссер С. П. Соловьев свидетельствовал о большой творческой дружбе, завязавшейся между Фанни Эльслер и мастерами московского балета. «Много европейских первоклассных знаменитостей из артистического мира посещало московский театр, но ни одна из них не сближалась так родственно с нашими артистами, как известная танцовщица Фанни Эльслер»,— писал Соловьев в своих воспоминаниях.[3]

Это была близость единомышленников в искусстве.

Фанни Эльслер, приехав в Россию за несколько месяцев до приезда Жюля Перро, явилась вестницей тех новаторских преобразований, которые совершил этот выдающийся хореограф в области романтического балета. Эльслер самостоятельно поставила в Петербурге его «Мечту художника», а «Эсмеральду», которую она также начала было репетировать, ей

---

[1] А — в [П. Н. Арапов]. Г-жа Фанни Эльслер в Москве. «Московские ведомости», 1850, № 60, 20 мая, стр. 685.

[2] П. А. Каратыгин. Записки. т. II, стр. 34.

[3] С. Соловьев. Отрывки из памятной книжки отставного режиссера. «Антракт», 1865, № 69, 11 июня, стр. 3.

помог завершить уже сам постановщик: он прибыл в Петербург в декабре 1848 года и работал здесь до 1859 года.

С именем Перро связан большой период истории русского балета.

Жюль Перро

Биография Перро (1810—1892), художника романтического стиля, романтична сама по себе. Ребенком он изображал в цирках Лиона и Парижа полишинеля и обезьяну Жоко. Динамика цирковых пантомим, где акробатический трюк порой весьма реалистически обыгрывался по ходу действия, наложила отпечаток на творческое сознание будущего балетного актера и постановщика, возникнув впоследствии в его ролях и спектаклях.

Выступая в цирке, Перро одновременно занимался в классе у Вестриса-сына. Здесь основной эстетической нормой была благородная грация, размеренность исполнения даже в наиболее стремительных танцах. Все движения подчинялись строгим канонам придворной балетной сцены, танец абстрагировался в сложных геометрических построениях групп и позировок.

Вот почему в творчестве Перро, необычайно разнообразном и пестром, переплелись противоположные эстетические требования и системы выразительных средств, шедшие, с одной стороны, от реалистического народного театра, а с другой — от аристократизма балетного спектакля XVIII века.

Жюль Перро дебютировал на сцене парижской Большой оперы в 1830 году вместе с Марией Тальони, и только его выдающаяся одаренность завоевала ему успех в пору, когда мужской танец отступил перед танцем балерины, почти перестал существовать. Яркое своеобразие Перро-танцовщика во многом зависело от особенностей его физического сложения: некрасивый и невысокий ростом, он был на редкость гибок, силен, эластичен. Танцовщику с такими данными нельзя красоваться в статуарных позах, ему противопоказана замедленная и слащавая пластика. Танец Перро был неуловимо быстр, ловок и мужественно выразителен. «В кругу его движений всегда содержится хореографический язык, наречие всех чувств, всех мечтаний, поэзия телодвижений, сила, сочетающаяся с грацией, опирающаяся на одухотворенность»,— писал о Перро его французский биограф Э. Бриффо.[1]

Но Перро, «мужественному Тальони», как называл его Теофиль Готье, все же не удалось утвердиться в Большой опере. Причиной тому было несходство его творческих стремлений с творческими вкусами и целями царившей там Марии Тальони. Новаторство в области мужского танца открыло ему двери Большой оперы, но оно же и послужило причиной его удаления оттуда Он путешествовал по всей Европе. Неудачно

---

[1] Цит. по кн. Ю. Слонимский Мастера балета «Искусство», Л.—М., 1937, стр. 94.

женился на красавице Карлотте Гризи, покинувшей его после того, как он завершил ее образование танцовщицы. Мало-помалу за ним закрепилась репутация блестящего балетмейстера и исполнителя, но личная жизнь его складывалась незадачливо, он не имел своего театра, своей труппы, своего постоянного пристанища, своей семьи.

Петербургские роли Перро

В 1848 году, когда Перро приехал в Россию, он уже переходил на характерные роли, снова возвращаясь к тому, с чего начал,— к реалистическому комедийному образу, иногда насыщенному высоким драматизмом, иногда гротесковому.

Его первой ролью на петербургской сцене была роль нищего, бездомного поэта Пьера Гренгуара в поставленном им балете «Эсмеральда». Поэт-неудачник, смешной в напрасных поисках признания и трогательный в своей преданности искусству, в своей безответной любви к Эсмеральде, был во многом образом автобиографическим для Перро. Как балетмейстер Перро сумел несколькими лаконичными штрихами обрисовать забавную и трогательную фигуру Гренгуара, как актер он поднимался в этой роли до подлинного трагизма. «Эсмеральду ведут в темницу,— писал петербургский критик.— Гренгуар идет вслед за нею, припадает к решетке и видит пытку несчастной. Он уверен в ее невинности, и потому страдания его при виде мучений Эсмеральды невыносимы. В бессилии отчаяния он горько рыдает жгучими слезами мужчины. . . Тяжело и страшно было смотреть на горесть его».[1]

Последовавшая затем роль Дьяволино в балете «Катарина, дочь разбойника» повторяла тему неразделенной, но верной любви. Помощник атаманши Катарины разбойник Дьяволино безнадежно ревновал ее к художнику Сальватору Розе. Покорно следуя за Катариной, он выполнял все ее прихоти, вступал в неравный бой, защищая ее жизнь. В мелодраматическом финале балета[2] Катарина уходила в монастырь, Сальватор Роза женился на своей благонравной невесте (весьма напоминавшей знатную Флер де Лис из «Эсмеральды»), а Дьяволино погибал, смертельно раненный художником.

Гренгуар, человек из народа, поэт парижских «низов», отступал перед блистательным офицером Фебом. Горец Дьяволино вынужден был склониться перед своим соперником — знаменитым художником. Сходная тема, но в более остром сочетании комедийных и драматических красок, раскрывалась и в образе провансальского крестьянина Алина из балета «Питомица фей». И здесь неуклюжий простак напрасно мечтал о любви красавицы Изоры; девушка предпочитала ему владетельного

---

[1] Тан. «Эсмеральда». «Санкт-Петербургские ведомости», 1849, № 221, 5 октября, стр. 889.

[2] В первоначальной лондонской постановке финал «Катарины» был другим: героиня погибала от шпаги Дьяволино, заслонив собой Сальватора Розу.

графа. И здесь заурядная внешность героя скрывала под собой тонкую, нежную душу. В припадке отчаяния Алин готов был утопиться в колодце, соглашался погибнуть ради своей непреклонной возлюбленной.

Маленький человек с большим сердцем — образ, столь характерный для передового искусства XIX века, проходил через все творчество Перро. Разумеется, было бы преувеличением устанавливать прямую связь между этой актерской темой Перро и темой маленького человека, столь драматически раскрывшейся в петербургских повестях Гоголя и произведениях писателей гоголевской школы. Перро едва ли мог иметь их в виду, хотя и не исключена вероятность его знакомства с творчеством А. Е. Мартынова, гениального актера петербургской драматической сцены, великого печальника о судьбах маленького человека.

Так или иначе, но, как гласит поговорка соотечественников Перро, великие умы сходятся. Объективный смысл названных и подобных им выступлений Перро-актера во многом перекликался с передовыми поисками и находками мастеров русского реализма.

Многочисленные характерные роли Перро на петербургской сцене свидетельствовали о широте исполнительского диапазона актера. Так, в балете «Тщетная предосторожность» он играл старую крестьянку Марселину, которая прочит свою дочку за дурачка Никеза, сына богатого откупщика. Борьба между материнской привязанностью и страстью к наживе была выражена в острокомедийных формах. В балете «Своенравная жена» он исполнял одновременно две резко противоположные роли: неотесаный корзинщик укрощал строптивую графиню, и жеманный учитель танцев напрасно пытался обучить салонным манерам неуклюжую корзинщицу. О его игре в этом балете писали, что «г. Перро пользуется у публики такою же любовью, как какая-нибудь хорошенькая знаменитая танцовщица. Что же причиною этой привязанности? Необыкновенное искусство, простота и грация. Все скачки и пируэты его до того легки, все движения до того просты и грациозны, что иногда кажется, будто эти хитрости хореографического искусства суть не более как принадлежность его обыкновенной походки».[1]

Мефистофель из балета «Фауст» был сделан им в графически резком рисунке. В большом действенном па второго акта злая воля Мефистофеля, казалось, подчиняла себе всех участников, насильно заставляла их пуститься в пляс. В «Дебютантке» он играл роль старика-балетмейстера, вдохновенно сочиняющего новые па, в то время как проказливые танцовщицы то удивляют, то пугают его своими проделками. В балете «Армида» Перро создал гротесковый танцевально-игровой эпизод: менестрель Джа-

---

[1] Ф. [П. А. Фролов?] Заметки. «Санкт-Петербургские ведомости», 1851, № 279, 13 декабря, стр. 1119.

нео, напившись воды из источника смеха, неудержимо хохотал, смех закручивал его в стремительном танце, обессиливал и доводил до смерти.

Актерское мастерство Жюля Перро, высокая техника и мужественная манера его танца оказали плодотворное воздействие на современных ему русских танцовщиков, его партнеров по сцене. Но главной заслугой Перро была его постановочная деятельность

Петербургские балеты Перро

Жюль Перро приехал в Россию опытным и признанным балетмейстером, автором двух десятков балетных постановок, созданных для театров Парижа, Вены, Лондона, Генуи, Милана. Среди его произведений значились уже «Эсмеральда» (1844), «Катарина, дочь разбойника» (1846), «Фауст» (1847) и др. Мария Тальони, Фанни Эльслер, Карлотта Гризи, Фанни Черрито, Люсиль Гран и другие мировые знаменитости были партнершами Перро и исполнительницами его балетов. Его талант, образованность, отличное знание театра создали ему громкую и заслуженную славу. Правда, у этой славы была и своя теневая сторона. Постоянные переезды из города в город, постоянная смена балетных трупп и неизбежная спешка в создании новинок, из которых каждая должна была поражать чем-нибудь невиданным, не похожим на предыдущее, приводили к неравноценным результатам, к неразборчивости в выборе тем, к стилевой чересполосице, порой неряшливости.

Перро знал и умел все, и такая всеядность далеко не всегда шла на пользу делу. Там, где талантливому балетмейстеру удавалось нащупать подлинную драматургию, там, где основой хореографических образов становилась поэтическая канва большого произведения литературы, там Перро обычно проявлял себя истинным художником, разнообразным и смелым в своих творческих открытиях. Но даже здесь не все бывало равноценным. Иногда литературное произведение довольно безжалостно подгонялось к условиям балетного спектакля, такого спектакля, в котором полагалось и потрясти, и насмешить, и непременно усладить взор положенным количеством кордебалетных и сольных танцев.

В угоду стандартным требованиям иной раз искажались литературные прообразы, самый смысл литературного первоисточника. Но иногда — это бывало реже — Жюлю Перро удавалось почти конгениально воссоздать на языке хореографии отдельные характеры, ситуации и целые эпизоды произведения, послужившего поводом для балетной инсценировки. Такого рода удачи в условиях того времени были крупнейшими передовыми достижениями балетного искусства, утверждением и творческим развитием принципов драматического балета Дидло.

Много справедливого было в словах петербургской танцовщицы Е. О. Вазем, начинавшей свою деятельность при Перро и писавшей о нем в книге воспоминаний: «Все балеты Перро резко отличались от произведений других современных ему и последующих балетмейстеров преобла-

данием в них драматической стороны над танцевальной. Перро, сочинявший всегда сам программы для своих балетов, был большим мастером на выдумку эффектных сценических положений, увлекавших и временами даже потрясавших зрителей. Танцев в его балетах было сравнительно немного, куда меньше, чем в спектаклях позднейшего происхождения. При этом, сочиняя эти танцы, балетмейстер заботился не столько о том, чтобы дать исполнителям более выигрышный номер, сколько о том, чтобы танцевальные номера дополняли и развивали драматическое действие. Вообще Перро можно скорей назвать балетным драматургом, чем хореографом в принятом у нас теперь смысле слова».[1]

В России Перро провел десять лет. Здесь романтическое воображение художника нашло широкий простор. Его замыслы получали поддержку в великолепно оборудованном театре, в отлично организованной и обученной труппе, насчитывавшей много блестящих индивидуальностей. И именно поэтому здесь отчетливо раскрылись как сильные стороны таланта Перро, так и его недостатки: и те, и другие противоречиво заявляли о себе иногда в пределах одного спектакля. Недаром в словах Чернышевского о «прекрасном искусстве г. Перро»,[2] относящихся к февралю 1856 года, наряду с признанием действительных достоинств этого выдающегося мастера хореографии, проскальзывала сдержанная скептическая интонация. Перро, как, впрочем, и весь современный ему балетный театр, лишь изредка и всегда ощупью приближался к подлинной идейности передового демократического искусства, и вожди русской революционной демократии не могли относиться к нему так, как относились, например, к Щепкину или Мартынову.

Цезарь Пуни — соавтор Перро

Ограниченность хореографического творчества Перро во многом объяснялась еще и тем обстоятельством, что музыка всех основных балетов, поставленных им, принадлежала композитору Цезарю Пу́ни (1802—1870), его постоянному соавтору, приехавшему в Россию вслед за ним в 1850 году и оставшемуся здесь до конца жизни.

Пуни был фигурой чрезвычайно характерной для балетного театра своего времени. Итальянец по рождению, он очень рано начал разъезжать по всей Европе, эксплуатируя свой мелодический дар и поставляя с необычайной быстротой музыкальные произведения на любую тему и по любому заказу. Всего им было написано свыше трехсот балетных партитур, пользовавшихся в свое время всеевропейской популярностью. Во времена, когда Пуни сотрудничал с Перро в Лондоне, газета «Мор-

---

[1] Е. О. Вазем. Записки балерины санкт-петербургского Большого театра. 1867—1884. Под ред. Н. А. Шувалова. «Искусство», Л.—М., 1937, стр. 53.

[2] Н. Г. Чернышевский. Полн. собр. соч., т. III, стр. 778.

нинг пост» писала, что музыка балетов «Ундина» («Наяда и рыбак») и «Эсмеральда» превзошла мелодичностью множество самых вдохновенных опер».[1]

Деятельность Пуни, так же как Адана, Минкуса и некоторых других менее значительных композиторов, знаменовала тот период развития балетного искусства, когда балетные партитуры уже не компоновались капельмейстерами из различных готовых номеров и отрывков, а сочинялись по определенному плану-сценарию, составленному балетмейстером, представляя собой новое и оригинальное музыкальное произведение. Правда, вплоть до конца XIX века в балетные партитуры, даже если они принадлежали Делибу или Чайковскому, произвольно включались вариации и дуэты на музыку других композиторов по выбору танцовщицы-премьерши. Однако композитор становился уже активным соавтором балетмейстера с тем, чтобы в дальнейшем утвердить за собой не только полноправное, но и ведущее место.

Композитором-драматургом, композитором-симфонистом, в отличие от своего старшего современника Адана, Пуни не был. Даже «лучшие среди многочисленных балетов Пуни и Минкуса,— по справедливой оценке академика Б. В. Асафьева,— оставались только опытами, которым не удавалось понятие балетно-музыкального «концерта» (подобно «концертности» итальянских опер) углубить до единства и цельности музыкально-хореографического действа, соответственно устремлениям понятия музыкальной драмы».[2]

Отличаясь двумя важными для балетного театра качествами — мелодичностью и танцевальностью,— музыка Пуни передавала эмоциональные состояния действующих лиц, «не преступая границ изящного», как отзывались о ней современники, но никогда не создавала глубоких характеристик и лишь в самых беглых, поверхностных чертах улавливала национальный и исторический колорит изображаемых событий.

Цезарю Пуни принадлежали партитуры балетных постановок Перро «Мечта художника», «Эсмеральда», «Катарина, дочь разбойника», «Наяда и рыбак», «Газельда», «Фауст», «Маркобомба», «Армида», «Мраморная красавица», «Эолина, или Дриада» и др., а также вставные номера в поставленных Перро балетах Адана «Питомица фей», «Своенравная жена», «Корсар».

После отъезда Перро из России деятельность Пуни протекала в содружестве с балетмейстерами Сен-Леоном, Петипа и др. Таким образом, длительный период жизни русского балета был связан с именем этого композитора.

---

[1] Цит. по кн.: Ivor Guest The Romantic Ballet in England, p. 90.
[2] Акад. Б. В. Асафьев. Избр. труды, т. II, стр. 176.

«Эсмеральда»

Петербургская балетная труппа и зрители познакомились с творчеством Перро в балете «Мечта художника», поставленном Фанни Эльслер еще до приезда самого автора. Критика по справедливости отозвалась об этом одноактном балете как об игрушке, которая может иметь цену только благодаря танцам Фанни Эльслер. Но уже в том же 1848 году Перро сам завершил начатую Фанни Эльслер постановку одного из лучших его балетов, «Эсмеральда», на сюжет романа Виктора Гюго «Собор Парижской богоматери» (1831).

Этот сюжет не был новинкой для русского театра. Еще в тридцатых годах драматическая инсценировка романа под названием «Эсмеральда» повсеместно исполнялась русскими актерами. За год до премьеры балета Перро в Москве была исполнена одноименная опера Даргомыжского,— Петербург услышал ее только в 1851 году. В основу всех этих произведений лег сценарий, который Гюго написал по мотивам собственного романа для оперы композитора Луизы Бертен, поставленной в 1832 году.

Если бы Гюго сам не переделал свой роман для сцены, это пришлось бы сделать Жюлю Перро в условиях «мрачного семилетия», наставшего в России после французской революции 1848 года. В сценарии была приглажена острота социальной темы романа. Эсмеральда не погибала: ее спасал ослепительный офицер Феб, бывший в романе виновником ее казни. Общественный конфликт переводился в план личной драмы.

Но даже и в таком смягченном виде драматургия балетного сценария была нова и необычна. Характер самой Эсмеральды, ее взаимоотношения с четырьмя представителями разных слоев общественной жизни Парижа XV века отличались убедительной сложностью. Лирический образ Эсмеральды, ее детски наивную любовь к красавцу Фебу, ее дружескую доброту к Пьеру Гренгуару, ее жалость к уродливому Квазимодо и страх перед преступным Клодом Фролло балетмейстер раскрывал в драматически насыщенных пантомимных и танцевальных сценах.

Впервые после «Рауля де Креки» и «Венгерской хижины» главные действующие лица балетного спектакля были реальными людьми, которые горячо любили и страстно ненавидели, весело шутили и плакали от всего сердца. И впервые же, наперекор романтике тальониевского толка, героев окружали не прикрашенные пейзане и не организованные отряды воздушных дев, а народ — пестрое сборище бродяг, нищих, цыган, солдат, горожан средневекового Парижа. Правда, толпа жила и двигалась в поэтическом беспорядке только в пантомимных сценах; когда же ей приходилось танцевать, группы и переходы подчинялись строжайшим законам симметрии. Но внутри этих групп и переходов движения танцующих сохраняли характерность, порой нарочитую простоту и даже грубоватость.

Таковы были танцы на площадях Парижа, во дворе чудес. А на балу у Флер де Лис как контрастное противопоставление массовым народным сценам исполнялось большое «па с корзиночками», поставленное в традициях классического кордебалетного номера: для ровности построений танцовщиц на планшете сцены заранее намечались мелом соответствующие круги и диагонали.

Романтическая поэтика контрастов, пронизывающая роман Гюго, во многом определила и принципы хореографической выразительности в спектакле Перро. Прежде всего это относилось к пантомимно-драматическим решениям. Танцевальные же эпизоды нередко являлись отступлением от этих принципов, уступкой привычным стереотипам балетного зрелища.

После «Эсмеральды» Перро поставил в Петербурге балеты «Катарина, дочь разбойника» (1849) и «Питомица фей» (1850). В них снова отразились противоречивые свойства его таланта.

«Катарина, дочь разбойника»

Балет Перро — Пуни «Катарина, дочь разбойника» представлял собой вольную романтическую обработку действительного события. Известный итальянский живописец Сальватор Роза (1615—1673) в самом деле чуть не оказался однажды жертвой разбойничьей шайки, встретившись с ней в горах. Это событие обросло в балете романтическими подробностями.

Главной героиней здесь выступила дочь атамана разбойников, к которой после смерти отца по наследству перешло предводительство шайкой. Захватив в плен Сальватора Роза, героиня сама пленялась им — и до такой степени, что следовала за ним в Рим. По ходу действия она то представала служанкой трактира, то позировала художнику в костюме Венеры. Но Сальватор Роза отвергал любовь Катарины ради своей невесты, и в финале петербургской постановки прекрасная разбойница удалялась в монастырь, повергая в отчаяние влюбленного в нее разбойника Дьяволино. Сюжет перебивался множеством эффектных танцев, сольных и массовых. При всей его причудливости, натура смелой, независимой Катарины была психологически сложна и по-своему целостна. Сцена в горах (первый акт) и финал балета петербургского спектакля — добровольный уход героини в монастырь — рисовали романтический образ юной мятежной атаманши.

«Питомица фей»

Балет-сказка «Питомица фей», один из немногих балетов Перро на музыку Адана (оркестровка К. Н. Лядова), отдельными своими сюжетными мотивами предвосхищал тему «Спящей красавицы». Спектакль открывался прологом: в доме шотландского крестьянина на крестины новорожденной Изоры собирались добрые феи и одаряли ее умом, красотой и многими другими привлекательными качествами. Но злая Черная фея, явившись

незваной, грозила отомстить. Когда Изора подрастала, Черная фея разлучала ее с возлюбленным, графом Гуго, и после ряда злоключений поражала его слепотой. С помощью добрых фей любовь и верность побеждали. В назначенном Черной феей испытании слепой граф Гуго узнавал свою Изору среди многих девушек по взволнованному биению сердца, и сказка приходила к счастливому концу.

«Питомица фей» была поставлена с большой изобретательностью и пышностью. На глазах у зрителей старые феи превращались в юных красавиц. Мановение волшебного жезла, и стена хижины Изоры делалась прозрачной, потом снова непроницаемой; наконец, хижина вовсе исчезала и появлялась в другом месте. По воле волшебниц («соединившихся», по словам одного рецензента, «с чародеем Роллером», то есть с главным художником-декоратором петербургских театров) деревянный стол в хижине Изоры превращался в резной туалетный столик, покрытый драгоценными уборами, венок в ее руках становился короной, маленькое зеркало делалось огромным, и в нем отражалась вся фигура танцовщицы.[1] Добрые феи переносили Изору в свое царство по воздуху: здесь чудеса следовали одно за другим нескончаемой чередой. В лучах электрической луны[2] били фонтаны. Группы статуй держали в руках урны, из которых струилась вода. Потом статуи оживали, и начинался общий танец фей, где было занято множество солисток, кордебалет и воспитанницы школы. Действие переносилось и в подводное царство, где танцевали нимфы источников и рек. В апофеозе электрическое солнце и бенгальский огонь освещали живописные группы участников.

Балетный спектакль как бы вмещал в себя два разнородных произведения: реалистическая драма человеческих характеров и страстей разворачивалась внутри волшебного феерического зрелища. С легкой руки парижского балетмейстера Сен-Леона феерии все более входили в моду на Западе и были рассчитаны на демонстрацию выдумки художников, изобретательности машинистов, на парадный показ всех исполнительских сил.

Несмотря на помпезность постановки, все, что касалось волшебства, было неровно и эклектично. В решении феерических сцен Перро подчас доходил до примитива. Так, например, о пророчестве Черной феи зрителей уведомляла надпись на стене; сам по себе этот прием был давно изжит практикой балетного театра. Танцы добрых фей в волшебном царстве и танцы нимф в подводном царстве преследовали чисто украшательскую цель.

---

[1] Движения Изоры повторяла за тюлем другая танцовщица; трюк, использованный еще Дидло в балете «Леон и Тамаида».

[2] Электрический свет был тогда новшеством и чуть ли не главным чудом среди множества сценических эффектов.

Воображение Перро расцветало там, где романтика фантастического вымысла уступала место романтике острых жизненных ситуаций, все равно, смешных, трогательных или пугающих, романтике сильных человеческих чувств и решительных поступков. От начальных жанровых эпизодов, когда, например, подвыпивший деревенский судья на крестинах Изоры пытался протанцевать сарабанду, но его трижды прерывал приход нищих старух — фей, действие постепенно поднималось до напряженного драматизма. Изора бросалась из окна, чтобы избежать взгляда графа Гуго, который при виде ее должен был ослепнуть и сойти с ума. Сильно и глубоко переживал свое горе простоватый крестьянин Алин, безнадежно влюбленный в Изору. Изора и ослепший граф Гуго исполняли танцевальный дуэт, где с трагической силой выражались и скорбь девушки, нечаянно виноватой в беде любимого, и горе юноши «при мысли не видеть более любимого существа, которое теперь лежит в его объятиях».[1]

Персонажи фантастической поэзии были слишком прозрачны и слишком условны, чтобы обрести плоть и кровь романтических замыслов Перро. Исключением, и исключением по-своему весьма характерным, был образ Наяды из поставленного им в 1851 году балета «Наяда и рыбак» на музыку Ц. Пуни.[2] Сила вспыхнувшей любви превращала Наяду в человека. Наяда понимала это, увидев, что у нее возникла тень: танец Наяды, играющей со своей тенью, то пытающейся поймать ее, то от нее убегающей,[3] был, несомненно, успехом Перро в области балетной романтической фантастики.

«Фауст»

Из восемнадцати балетных спектаклей Перро, шедших в Петербурге, наибольший интерес представляли, наряду с «Эсмеральдой», два других балета по мотивам выдающихся литературных произведений: «Фауст» (1854) и «Корсар» (1858).

«Фауст» Перро — Пуни, появившийся за пять лет до известной оперы Шарля Гуно, предвосхищал ее лирическое истолкование философской трагедии Гете. На первый план в спектакле Перро выдвинулась тема борьбы добродетели с искушением, и балет, собственно, должен был бы называться не «Фауст», а «Маргарита». Перед исполнительницей главной роли ставилась задача, близкая той, какую четверть века спустя задал Чайковский в «Лебедином озере». Образ Маргариты раскрывался в двух аспектах: с одной стороны, это была невинная девушка, тщетно

---

[1] Тан. «Питомица фей». «Санкт-Петербургские ведомости», 1850, № 44, 22 февраля, стр. 179.

[2] Первоначально фрагменты «Наяды и рыбака» были показаны летом 1850 года на празднике в Петергофе. Балет шел в естественных декорациях на острове, окруженном озером.

[3] Появление тени регулировалось с помощью света.

сопротивлявшаяся соблазну злой силы (сцена с драгоценностями, эпизод отравления матери, сцена в темнице), с другой — коварное видение, вызванное Мефистофелем, которое само соблазняло Фауста.

Перро создал поэтический спектакль лирико-драматического плана. Подлинно хореографическими средствами была передана борьба Маргариты с искушением. Маргарита находила шкатулку с драгоценностями, и лень, зависть, гордость, злоба, скупость, обжорство, сладострастие — семь смертных грехов обольщали девушку своими танцами, заставляли поддаться искусу. На выразительную силу этого эпизода русская критика указывала и много лет спустя: «Страсти возникали в душе Маргариты и выражались у артистки не бессвязными обрывками, а непрерывною, беспощадною, бесконечною вереницею; охваченная этими страстями, носилась и трепетала в их урагане душа Маргариты, пока, измученная, подавленная, не пала на землю без чувств несчастная девушка...»[1]

То был свободный и убедительный перевод литературных образов на язык пластического искусства. Таких примеров было немало в «Фаусте». Блестяще разрешал Перро и картину Вальпургиевой ночи. В инфернальной вакханалии танцующие проносились по сцене, сплетались в причудливые группы. Среди них то появлялся, то исчезал призрак Маргариты. А в глубине сцены Фауст видел приготовления к казни настоящей Маргариты: палач заносил над ней секиру, и все вновь скрывалось в наплыве бешеного танца.

Балет «Фауст» и по замыслу, и по выполнению был одним из самых значительных произведений Перро. Сравнивая этот балет с популярной оперой Гуно, А. Н. Серов считал, что «в балете «Фауст», соч. Перро, несравненно больше и толковости, и сходства с Гетевым «Фаустом».[2] «Как артист, обладающий тонким пониманием изящного,— писал о Перро И. П. Бочаров,— он должен признать сам, что «Фауст» наилучший его балет. И действительно, этот балет следует назвать образцовым,— как потому, что в каждом танце более или менее выражается мысль, относящаяся к целому, так и потому, что пантомиме дано надлежащее место, без всякого ложного страха возбудить скуку в некоторых вечно юных старожилах партера». И дальше, противопоставляя «Фауста» бессмысленным балетам шестидесятых годов, Бочаров восклицал: «Удивительное дело! В балете «Фауст» все артистки танцуют с каким-то особым одушевлением, как будто в каждую из них проникли и поэтическая мечта, и вдохновение какое-то. Не ясно ли, что идея, неуклонное ее понимание и верное в существующих пределах развитие — необходимы в балетной программе так же, как и в других сценических произведениях».[3]

---

[1] Петербургская хроника. «Голос», 1867, № 308, 7 ноября, стр. 2.
[2] А. Н. Серов. Критические статьи, т. IV, стр. 1574.
[3] И. Б[оча]ров. «Фауст». «Якорь», 1863, № 30, 28 сентября, стр. 605.

«Корсар»

Балет «Корсар» представлял собой более поверхностное прочтение литературного первоисточника — знаменитой романтической поэмы Байрона. В этом, однако, была не вина, а скорее беда Перро. Он ставил этот балет по готовому сценарию Сен-Жоржа и Мазилье, показавших «Корсара» на сцене парижской Большой оперы в 1856 году, а музыку парижского спектакля, принадлежавшую Адану, подверг обработке, заменам и дополнениям Цезарь Пуни.

Если русская критика не только после премьеры «Фауста», но и годы спустя указывала на художественность его образов, на близость их к поэзии Гете, то с «Корсаром» дело обстояло несколько иначе. «Вот балет, который нравится решительно всем возрастам и угождает всем вкусам,— насмешливо писал И. П. Бочаров.— В нем и очаровательные танцы г-жи Мадаевой, и ловкие па знаменитой г-жи Петипа, и превосходные декорации фантастического стиля, и ненатуральный еврей с невозможным смотрителем гарема, и крушение корабля в сердитых волнах: в нем — все, кроме «Корсара» Байрона. А разве этого мало для полного успеха! При шуме аплодисментов, при оглушительном громе оркестра задумываться над сюжетом зрителю недосуг. . .» И, указывая, что главный успех приходится здесь на долю декораций и машинерии, он заключал свой отзыв саркастическим восклицанием: «Гг. Сен-Жорж и Мазилье! Бог вам судья, если вы не дадите г-дам Роллеру и Вагнеру медали за спасение «Корсара».[1]

Многое оправдывало резкость этой насмешки. Действительно, некоторые образы байроновского «Корсара» неузнаваемо исказились в балете. Суровый Сеид-паша превратился в сластолюбивого старца и взирал на окружавших его красавиц глазами сановных балетоманов, завсегдатаев первых рядов партера. Героическая Гюльнара, образ у Байрона едва ли не более значительный, чем образ Медоры, в балете стала кокетливой инженю, хорошенькой плутовкой в коротких юбочках. Наконец, главное (впрочем, на это критика как раз не сетовала) — вольнолюбивые корсары были превращены в жадных до наживы разбойников и предавали своего главаря Конрада ради богатой добычи. В финале спектакля разбойники погибали в морской пучине; спасались только верные своей любви Медора и Конрад.

Лишь в некоторых эпизодах петербургскому постановщику удалось передать мятежный дух байроновской поэмы Это происходило там, где Перро меньше зависел от примитивного сценария: в танцевальных сценах и прежде всего в массовых плясках корсаров. Эти пляски были героичны и по-своему сюжетны: они рассказывали о прекрасном и неверном море, о вольной жизни, о корабельных буднях и удалых набегах.

---

[1] И. Б[очаро]в. «Корсар». «Якорь», 1863, № 28, 14 сентября, стр. 553—554.

Близость к Байрону проявлялась и в сценических характеристиках Конрада и особенно Медоры. Образ Медоры был героизирован в остром эпизоде второго акта, где она сопротивлялась напавшим на нее корсарам, задумавшим похитить ее у Конрада и продать в неволю.

«Корсар» был последним балетом, поставленным Перро в России. Талантливому хореографу пришлось уехать после ссоры с тогдашним директором театров А. И. Сабуровым.

Перро многое дал русскому балетному театру и многое получил от него. Десятилетнее пребывание в Петербурге позволило Перро разносторонне проявить себя и художником-балетмейстером, и танцовщиком-актером; отъезд же из России оказался для него фатальным.

К концу пятидесятых — началу шестидесятых годов балетный театр Западной Европы уже вступил в полосу упадка, и ни один театр в мире не мог создать для Перро тех творческих условий, какие предоставляла ему петербургская сцена. Как художник Перро перестал существовать, хотя прожил еще свыше тридцати лет.

А русский балетный театр с годами занимал все более устойчивые позиции в искусстве. Теперь все чаще и все громче раздавались голоса о превосходстве русских постановочных решений, о широких возможностях, открывающихся здесь перед балетмейстерами и танцовщиками, перед композиторами и художниками, о прочных преимуществах петербургской и московской балетных трупп как творческих организмов перед любыми западноевропейскими труппами.

Теофиль Готье о русском балете

Один из таких голосов принадлежал виднейшему знатоку хореографии, много писавшему о балете и для балета,— французскому писателю Теофилю Готье.

В 1858 году Готье посетил Россию и отдал дань восхищения русским балетным театром. Под свежим впечатлением от одного из петербургских спектаклей, «Эолина, или Дриада», он писал в издававшемся в русской столице на французском языке «Петербургском журнале»: «Учтите, что иностранец, прибывший лишь вчера, очарованно и удивленно слышит эти странные женские имена, звучащие, как пение неведомых птиц... каждое имя означает красоту, талант или, по меньшей мере, молодость и надежды».[1]

А книга Готье о России, изданная вслед за тем в Париже, содержала уже развернутую и обоснованную характеристику петербургского балета.

Признавая, что в России «балеты гораздо более развиты», чем во Франции, Готье особо отмечал высокий уровень развития балетного спектакля как вполне самостоятельного жанра. «Весь спектакль,— писал

[1] «Journal de St.-Pétersbourg», 1858, № 843, 11 (23) novembre, p. 3.

он,— формируется из одних танцев: они достигают четырех или пяти актов со множеством картин и перемен, иногда же их дают сразу два в один вечер».

Одно это обстоятельство выгодно отличало русский балетный театр от западноевропейского, где многоактные балеты исполнялись все реже и реже, где балет, обращаясь вспять, нередко оказывался, как это бывало в старину, лишь приложением к оперному спектаклю.

Тем ценнее свидетельство Теофиля Готье, который по праву отдавал русскому балету пальму первенства и откровенно высказывал свои восторженные впечатления о культуре русского балетного исполнительства.

«В Петербурге нелегко заставить аплодировать себе за одно движение,— писал он в своей книге.— Русские — большие знатоки балета, и огонь их лорнетов опасен. Тот, кто победоносно вынес его, может быть уверен в себе. Их Консерватория танца поставляет замечательных солистов и кордебалет, не имеющий равных в согласованности, точности и быстроте эволюций. Одно удовольствие смотреть на эти линии, такие прямые, на эти группы, такие отчетливые, которые распадаются лишь в определенный момент, чтобы тотчас же возникнуть в новом виде, на эти ножки, подчиняющиеся такту, на все эти хореографические батальоны, которые никогда не приходят в замешательство и не сбиваются в своих маневрах! Там не бывает разговоров, хихиканья, нежных взглядов на зрителя или в оркестр. Это действительно мир пантомимы, где слово отсутствует и действие не преступает своих границ. Этот кордебалет тщательно избирается из учениц Консерватории: много хорошеньких, все молоды, прекрасно сложены и досконально знают свою профессию, или свое искусство, если это вам больше нравится».[1]

Впрочем, далеко не все в самой России ценили тогда свой балет столь же высоко и беспристрастно.

---

[1] Voyage en Russie par Theophile Gautier. Paris, 1858, pp. 152—153.

В СЕРЕДИНЕ ВЕКА

Танцовщики петербургской сцены

Мария Тальони и Фанни Эльслер заслоняли в глазах великосветской публики отечественных танцовщиц. Происходило это прежде всего по вине самой же публики, падкой до заграничных сенсаций и, как правило, пренебрегавшей собственным, своим, незаемным.

Тальони должна была вывести с собой на вызовы зрителей молодую Андреянову, чтобы зрители отметили успех последней Ибо Андреянова и Смирнова упоминались тогда в лучшем случае лишь как ее способные ученицы

Обычно только в промежутках между гастролями иностранных знаменитостей русские танцовщицы могли рассчитывать на заслуженное ими признание.

В 1842 году петербургские газеты, сообщая о предстоящем отъезде Тальони, спохватывались и писали о Смирновой и Андреяновой как о балетных актрисах европейского масштаба, которые могли бы с успехом выступать на любой сцене И хотя великосветские ценители далеко не всегда разделяли мнение критиков, вскоре сами эти танцовщицы на деле доказали справедливость такого мнения.

Т. П. Смирнова

Татьяна Петровна Смирнова, в замужестве Невахович (1821—1871), окончила петербургскую театральную школу в 1837 году, где училась у А. А. Лихутиной и Титюса. Особенно много значил в ее сценическом образовании пример Тальони. Быстро расставшись с репертуаром Титюса, она творчески восприняла принципы тальониевского романтического стиля. Танцовщица с высокоразвитой техникой, с эмоциональной и одновременно сдержанной пластикой, она успешно исполняла почти все роли Тальони и была первой на русской сцене повелительницей вилис в «Жизели».

Смирнова оказалась и первой русской балериной, выступившей на сцене парижской Большой оперы. Ее парижские гастроли относятся к 1844 году. Надо было обладать немалой творческой смелостью, чтобы дебютировать там в лучшей роли Тальони — Сильфиде. Она выдержала испытание с честью. Французские газеты писали о живой выразительности Смирновой, о безупречной технике ее танца и силе ее пальцев, о том, что лишь немногие иностранки имели в Париже такой большой успех, как «миниатюрная северная сильфида».

Еще восторженней встретили выступления Смирновой в Бельгии. Брюссельская пресса отмечала благородство исполнительской манеры и воздушную элевацию русской танцовщицы, писала, что ее темпераментный танец напоминает скорее о Неаполе, чем о северной столице, что живость в движениях, одушевленность ее лица, ее глаз захватывают с первого же ее выхода, наконец, что она, выступая вечер за вечером, каждый раз наполняет свой танец новым содержанием, придает ему «особую печать новизны и оригинальности».[1] В Брюсселе Смирнова пожертвовала сбор со своего бенефиса в пользу бедняков. Это вызвало новый взрыв энтузиазма среди зрителей.

Однако на родине Смирновой «кавалергардская публика» не приучена была ценить отечественные таланты. Балет остался с отъездом Тальони без иностранных знаменитостей, и его теснила теперь итальянская опера, где блистали Виардо, Рубини, Тамбурини. «Балет,— писал Р. М. Зотов,— это для нас давно прошедшее время, это история, это миф. Давно ли мы восхищались превосходным нашим балетом? Давно ли гордились тем, что он может стать наравне со всеми столицами Европы? А теперь мы едва помним о существовании его. Наши прелестные танцовщицы Смирнова и Андреянова, наш превосходный кордебалет, наша сценическая роскошь, великолепная постановка, все забыто!» И, обращая внимание непостоянных в своих вкусах зрителей на искусство Смирновой, утверждая, что ее легкости и грации «сама Тальони могла бы

---

[1] См. парижский журнал «La gazette des Theâtres», брюссельский журнал «La Belgique musicale» и газету «L'Echo», за июнь—октябрь 1844 года.

позавидовать», Зотов сокрушенно восклицал: «И подобная танцовщица остается у нас незаметною!» [1]

В течение десятилетия Смирнова вместе с Андреяновой несла на себе весь основной репертуар петербургского балета. Она исполняла, кроме упомянутых, главные роли в балетах «Восстание в серале», «Дева Дуная», «Тень», «Воспитанница Амура», «Дая» и др. Но имя ее осталось незаслуженно забытым в истории русского балетного театра. Когда в 1854 году Смирнова-Невахович навсегда покинула сцену, критика проводила ее равнодушными словами: «Она всегда отличалась крайнею старательностью и долго была одною из лучших танцовщиц нашей богатой балетными талантами сцены».[2] Смирнова, как и Андреянова, была одной из самых талантливых и самых убежденных поборниц романтического стиля Тальони на русской сцене, благодаря которым реформа романтического балета сделалась кровным делом нашего отечественного искусства. Смирнова первая вынесла новые достижения русского балета на суд зарубежных зрителей и вышла победительницей. Этим и памятно ее имя прежде всего.

Е. И. Андреянова

Выдающейся танцовщицей в русском балете того времени была Елена Ивановна Андреянова (1819—1857), окончившая петербургское театральное училище в том же 1837 году, что и Смирнова. К сожалению, литература об Андреяновой засорена сплетнями мемуаристов (А. Я. Панаева, П. А. Каратыгин и др.) о соперничестве с ее однокашницей Смирновой и талантливой московской танцовщицей Е. А. Санковской, причем едва ли не главным событием ее биографии считается скандал во время московских гастролей 1848 года, когда один из недоброжелателей бросил на сцену дохлую кошку. В течение столетия, прошедшего со дня смерти Андреяновой, заслуги этой замечательной романтической танцовщицы оставались недооцененными Между тем в сороковых-пятидесятых годах ее имя гремело не только в Петербурге и Москве, но и во многих городах русской провинции, куда она одной из первых понесла культуру классического танца, а также в ряде европейских столиц.

Расцвет творческой деятельности Андреяновой, как и Смирновой, относится к середине сороковых годов и падает на промежуток между гастролями Марии Тальони и Фанни Эльслер. Андреянова была не только технически сильной танцовщицей, но и выразительной пантомимной актрисой. «Она вся отдавалась характеру представляемого ею лица,— вспоминал об Андреяновой известный пантомимный актер Л. П. Стукол-

---

[1] Р. З[отов] «Две тетки, или Прошедший и нынешний век». «Северная пчела», 1845, № 13, 17 января, стр. 49—50

[2] Бенефис г-жи Невахович. «Санкт-Петербургские ведомости», 1854, № 239, 27 октября, стр. 1163.

кин,— и в ее игре уже нельзя было встретить малейшего пробела или отступления от роли; она, казалось, и за кулиса[ми], и в уборной не могла сбросить с себя оболочки изображаемого ею лица».[1]

В годы гастролей Тальони она обычно исполняла второстепенные партии, но это время не прошло для нее бесплодно. Молодая танцовщица неустанно трудилась, внимательно обдумывала и сопоставляла то, что преподавали ей в школе, и то, что принесла на русскую сцену Тальони. Первое же ответственное выступление позволило ей использовать и навыки школьной подготовки, еще покоившейся на принципах Дидло, и новые принципы танцевального стиля Тальони. Это было выступление на премьере балета «Жизель» 18 декабря 1842 года.

Первая русская Жизель

«Жизель» возродила лучшие достижения драматического балета в новых формах романтического стиля. От исполнительницы главной роли здесь требовалась большая правда психологических переживаний, прозрачная ясность пантомимы в сочетании с легким, воздушным танцем. Первая русская Жизель — Андреянова решала все эти задачи в их сложном единстве. По отзывам современников, в ее игре были «сила и огонь». С высоким драматизмом она проводила сцену сумасшествия в финале первого акта. В чисто танцевальном эпизоде второго акта, где Жизель становилась вилисой, Андреянова, по отзывам критики, «была восхитительна». Дар романтической танцовщицы убедительно заявлял о себе уже в этой первой большой роли Андреяновой, роли, сразу прославившей молодую исполнительницу. С годами образ все более совершенствовался. Пять лет спустя критик писал: «Г-жа Андреянова превосходно исполнила роль Жизели. Она в особенности мастерски передала торжественную минуту борьбы тела со смертью: Жизель умерла; во втором действии Жизель является совершенно другим существом, которое порхает по земле, носится по воздуху, играет в ветвях дерев. . . Все это было передано с большим искусством».[2]

Поэтический образ Жизели, созданный Андреяновой, долгое время оставался примером и для русских, и для иностранных исполнительниц. В 1850 году «Санкт-Петербургские ведомости» кратко сообщали: «Г-жа Карлотта Гризи дебютировала у нас в балете «Жизель», в котором дебютировала с довольно слабым успехом в 1848 году в Петербурге Фанни Эльслер и в котором так отличалась в 1842 году г-жа Андреянова».[3] А в 1856 году Р. М. Зотов, сравнивая ряд сценических воплощений роли, заключал: «Знаменитая Фанни Эльслер была неподражаема в первом

[1] ЦГИАЛ, ф. 678, оп. 2121, д. 992, л. 51 об.

[2] В. Т. Театральная хроника. «Санкт-Петербургские ведомости», 1847, № 276, 3 декабря, стр. 1248.

[3] Тан. Первый дебют г-жи Карлотты Гризи. «Санкт-Петербургские ведомости», 1850, № 232, 14 октября, стр. 931.

акте, но уже гораздо слабее во втором; г-жи Гран и Ришар более блистали во втором; одна г-жа Андреянова была равно превосходна и в первом, и во втором».[1]

Другие роли Андреяновой

Правду драматических положений действия, цельность характера Андреянова доносила и во многих других лучших своих ролях. Среди созданных ею романтических образов одним из самых значительных был образ Пери в одноименном балете Ж. Коралли, поставленном на петербургской сцене в 1844 году Фредериком. Талант Андреяновой высоко ценили современные ей балетмейстеры. Мариус Петипа для своего первого петербургского дебюта поставил балет «Пахита» (1847) и, сам исполняя роль Люсьена, избрал Андреянову своей партнершей. В следующем году он поставил для бенефиса Андреяновой балет «Сатанилла», выступив ее партнером в роли графа Фабио. Жюль Перро создал для нее роль Черной феи в балете «Питомица фей» (1850) и роль графини Берты в балете «Своенравная жена» (1851).

В роли испанки Пахиты Андреянова одинаково свободно исполняла классические и характерные танцы. Зритель восхищался ими — то «воздушно-легкими», то «пламенными», то «томными». По словам критика, в ее танце безумия (па де фоли) взгляд не успевал ловить смену сложных движений и поз. Искусство танцовщицы-актрисы многообразно раскрывалось в действенных ситуациях. С большой драматической силой она играла пантомимную сцену, где героиня узнавала старика-отца, которого считала давно погибшим. Актерская выразительность Андреяновой особенно проявилась в эпизоде, когда Пахита, прячась за спиной главаря разбойников, знаками предупреждала своего возлюбленного — Люсьена (Петипа) о смертельной опасности и заменяла поданный ему стакан со снотворным своим стаканом.

В «Сатанилле» женщина-демон влюблялась в свою жертву — юношу, который продал душу аду. Сатанилла появлялась на сцене то в виде демонической красавицы, то в виде пажа, то в виде баядерки, и, согласно характеру всех этих превращений, танец Андреяновой резко видоизменялся, становясь то острым и порывистым, то задорно-мальчишеским, то обольстительно-женственным. При всем «романтическом беспорядке» сюжета исполнительница нашла в своей роли глубоко человечную, живую и притом драматически напряженную тему: как и любовь Жизели, ее любовь одолевала все, даже сверхъестественные преграды. И когда проклятая небом Сатанилла получала прощение, благополучный исход не казался обычной данью балетной условности: такова была искупляющая

---

[1] Р. З[отов]. Большой театр. Дебют г-жи Богдановой. Жизель. «Северная пчела», 1856, № 55, 9 марта, стр. 287.

сила любви, пережитой и сценически оправданной актрисой-истолковательницей.

Роль Черной феи в балете «Питомица фей» некоторыми своими чертами предвосхищала будущую фею Карабосс из «Спящей красавицы». Как и там, злая волшебница, по забывчивости не приглашенная на пир в честь новорожденной, клялась отомстить в прологе спектакля; выполнение угрозы составляло содержание последующего действия. В отличие же от феи Карабосс, Черная фея преображалась в юную красавицу и после ряда испытаний прощала своих невольных обидчиков. В этой роли снова проявилось большое актерское дарование Андреяновой. Критика выделяла сцену превращения — развернутый пантомимный эпизод, где участвовал также Перро в роли деревенского дурачка Алина: «Г-жа Андреянова и г. Перро проявили в этой и во всех предыдущих и последующих сценах поразительный мимический талант; когда играют эти два артиста и г-жа Эльслер, программа становится ненужною». Подтверждая, что прославленная Эльслер, исполнительница главной роли Изоры, не случайно названа им на третьем месте, критик заканчивал свою рецензию таким признанием: «Первая похвала, по всем правилам, следует г. Перро как балетмейстеру и актеру. Потом — г-же Андреяновой, превосходно исполнившей свою большую мимическую роль Черной феи».[1]

Капризная графиня Берта в балете «Своенравная жена» силой волшебства становится женой бедного корзинщика. Разворачивалась комическая сцена укрощения строптивой. Эта сцена, где графиня—Андреянова сначала удивлялась, потом негодовала, затем пускалась в объяснения с корзинщиком — Перро и в конце концов, уступая его кулакам, целовалась с ним и танцевала для него, живо контрастировала с другой сценой спектакля, где добродетельная корзинщица — Карлотта Гризи, превращенная в графиню, не знала, как вести себя в роскошных нарядах, и проявляла забавную неловкость на уроке танцев. По замыслу постановщика, эта вторая сцена должна была в исполнительском плане затмить первую; сменив здесь отрепья корзинщика на платье учителя танцев, Перро стремился возможно выгоднее представить публике свою партнершу Карлотту Гризи. Между тем искусство Андреяновой говорило само за себя. По свидетельству критика Василько Петрова, «и эта сцена (урок танцев.— *В. К.*) разыгрывается хорошо, но беспристрастие вынуждает нас заметить, что в мимическом отношении она слабее предыдущей».[2]

---

[1] Тан. «Питомица фей». «Санкт-Петербургские ведомости». 1850. № 44. 22 февраля, стр. 177—179.

[2] Василько Петров. Балет «Своенравная жена». «Санкт-Петербургские ведомости», 1851, № 12, 17 января, стр. 47.

Андреянова в Москве

Осенью 1843 года, в самый разгар своих успехов, Андреянова с группой петербургских танцовщиков посетила Москву. В ту пору на московской сцене блистала знаменитая Е. А. Санковская. Естественно, обмен творческим опытом был полезен и московским, и петербургским мастерам танца.

Гастроли продолжались с сентября по декабрь. Андреянова выступала с Х. П. Иогансоном в балетах «Жизель», «Гитана», «Герта», исполняла роль Елены в опере «Роберт-Дьявол», танцы в операх «Фенелла», «Свадьба Фигаро», «Монтекки и Капулетти», славянскую пляску в опере «Аскольдова могила». Кроме того, в так называемых антрактах она исполняла номера классического и характерного репертуара, в том числе лезгинку из оперы «Руслан и Людмила», тогда еще не поставленной на московской сцене.

В Москве петербургская танцовщица провела и почти весь следующий сезон — с сентября 1844 года по февраль 1845 года. Она приехала с новым составом актеров и с пополненным репертуаром; о ее выступлениях в романтических балетах «Пери» и «Тень» сохранился ряд восторженных отзывов.

Последний раз она посетила Москву в сезон 1848/49 года. И на этот раз Жизель — Андреянова поражала в танцах «беспечной крестьянки энергиею грациозных пластических поз и воздушными полетами», заставляла театр «стонать от восхищения» во втором акте, «когда Жизель принимает вид вилисы, и, кружась в восторге, напоминает свой предсмертный танец». В балете «Пери» она потрясала зрителей «непостижимой силой и быстротой движений» в танце с тамбурином, «в особенности когда она вьется колесом вокруг талии танцующего с ней артиста». Наконец, ее характерные танцы в «Пахите» и «Сатанилле», по отзыву критика, «полные жизни, неги и поэзии», вызвали стихотворные строки:

Твоя сальтарелла, галоп твой, качуча —
Вихорь кипучих страстей [1]

Зарубежные гастроли Андреяновой

Летом 1845 года Андреянова впервые отправилась за границу, где перед тем столь успешно выступала Смирнова. Зрители Гамбурга восторженно приветствовали ее исполнение роли Гитаны. Широкое европейское признание принесли ей зимние гастроли в Лондоне и Париже. На сцене парижской Большой оперы, по существовавшим тогда правилам, иностранцам разрешалось выступать не свыше трех раз. Андреянова появилась там в «Роберте-Дьяволе», в балете

---

[1] А Появление г-жи Андреяновой в Москве. «Северная пчела», 1848, № 260, 18 ноября, стр. 1037—1038.

«Кипрская красавица» (па де де) и в своей знаменитой сальтарелле. Известный французский писатель и театральный критик Жюль Жанен, называя ее «северной Тальони», отмечал, что при первом выходе Андреянова от волнения «дрожала, как северная березка». Несмотря на это, она смело отказалась от услуг подкупных клакеров. Особый успех имела сальтарелла. Н. И. Греч, свидетель парижского триумфа Андреяновой, так описывал ее выступление: «Живая музыка резвого танца уже предрасположила публику в ее пользу. Андреянова вылетела из кулис и вскоре привела всю залу в восторг исступленный. Рукоплескания единодушные, неистовые не умолкали с начала до конца. Дамы из лож размахивали платками, мужчины вопили... Заставили повторить. Восторг, если можно, еще усилился. Кричат: «Еще раз! Еще!» Андреянова вышла на сцену, осыпаемая цветами, и изъявила готовность свою исполнить желание публики, но в то же время с выражением жалости взглянула на танцевавшего с нею Депласа: он выбился из сил, едва дышал и с трудом подбирал венки, брошенные его счастливой совместнице.— Bravo! — закричали зрители: — le pauvre Desplaces!» [1]

Успех Андреяновой в Париже был равен успехам Тальони и Фанни Эльслер в Петербурге. Парижские газеты утверждали, что сальтарелла Андреяновой превосходит качучу Эльслер своим сочетанием грации, силы и демонической страстности танца. По признанию газеты «Котидьен», три дебюта русской танцовщицы были тремя триумфами. «Берегитесь, Карлотта Гризи, Планкет, Дюмилатр! — писала эта газета.— Вам жестоко угрожает успех русской Терпсихоры».

Сразу после Парижа Андреянова была приглашена на ряд выступлений в миланский оперный театр Ла Скала. Она и в Италии с достоинством поддержала доброе имя русского балетного искусства.

Летом 1852 года Андреянова вторично посетила Лондон. Лондонские газеты писали, что она, «наделенная от природы стройным станом и выразительным лицом, усвоила все тайны своего искусства» и является «замечательной солисткой в высших, утонченных отраслях этого искусства», что «ее движения и жесты просты, естественны и грациозны», а в пластике ее рук «заключено особое очарование». На сцене Ковентгарденского театра она имела особый успех в опере Луи Жюльена «Петр Великий», где исполняла мазурку и менуэт. «Русская танцовщица поняла их вполне, и, главное, она обладает искусством облекать их вымыслами поэзии»,— отмечала критика.

Разумеется, успех Андреяновой за рубежом был одновременно и успехом всей русской школы исполнительского мастерства.

---

[1] Андреянова на парижской сцене. «Северная пчела», 1846, № 1, 2 января, стр. 2—3.

Поездки по провинции

Вскоре по возвращении на родину Андреянова предприняла поездки по провинциальным городам России, где не было постоянных балетных театров и где об искусстве хореографии судили по случайным выступлениям далеко не первосортных танцовщиков.

Андреянова заботливо подобрала гастрольную труппу. Как свидетельствует переписка управляющего московскими театрами А. Н. Верстовского и директора императорских театров А. М. Гедеонова,[1] она с большими трудностями выхлопотала у дирекции необходимые костюмы, аксессуары и оркестровые партии. Ноты и сценическое оформление были предоставлены ей московским Большим театром. Из Петербурга с Андреяновой ехал только танцовщик и балетмейстер Фредерик, остальные участники труппы были москвичами. Среди них находились сильный классический танцовщик Д. И Кузнецов и талантливый пантомимный актер В Ф. Ваннер. Кордебалет состоял из шестнадцати юных танцовщиц, о которых газета «Одесский вестник» писала· «Пробегите на афише фамилии их, и вы увидите, что они все до одной — чисто русские. Мы будем рукоплескать не только изящному, но и родному искусству».[2]

С Одессы и начались гастроли Шла Крымская война, приморский город находился под непосредственной угрозой неприятельского нападения. Труппа Андреяновой оставила Одессу только в конце марта, накануне бомбардировки города англо-французской эскадрой.

В Одессе Андреянова, кроме балетов «Пахита», «Своенравная жена», «Катарина, дочь разбойника», выступала, как обычно, и в мимических оперных ролях, и в дивертисментах. Одесский критик запечатлел трагический образ Фенеллы — Андреяновой:

«Сколько энергичного и живописного в ее игре при первом появлении ее на сцене, когда она, бросаясь к ногам герцогини, просит милости и так выразительно передает ей постигшее ее бедствие! Посмотрите на эти щеки, на эти глаза, на эти приподнявшиеся ноздри, на эти полуоткрытые губы, которые говорят без слов, на эти движения, которые так грациозны и нежны, когда Фенелла описывает красоту своего милого и говорит о любви своей к нему, так полны благоговейной торжественности, когда она говорит о своем похищении, о своей гибели и о своем бегстве. В эти минуты весь театр, кажется, превращается в одну пару глаз: вы не видите и не слышите ничего вокруг себя, не видите и не слышите ничего на сцене, кроме н е м о й, от которой не можете оторвать глаз и которую напряженно слушаете слухом своего сердца, чувствуя,

---

[1] ЦГИАЛ, ф 497, оп. 2121, д. 14974, лл 50, 51, 55, 83, 89 об, 91.

[2] К К «Фенелла» Обера Г-жа Андреянова в роли Немой «Одесский вестник», 1853, № 145, 17 декабря, стр. 1.

как оно то трепещет, то надрывается, то вызывает на глаза слезы. Эта сцена достойна высокой трагической актрисы».[1]

И столичная, и провинциальная, и зарубежная критика сходилась в оценке искусства Андреяновой как искусства «энергического». В пору, когда творческие принципы Дидло и его актерской школы были преданы забвению, слово это заменяло более точное определение: героическое искусство. Творчество Андреяновой содержало в себе многие элементы героики. Именно это подымало отдельные созданные ею образы до высот подлинной трагедии.

В 1854 году Андреянова посетила Харьков, Киев и Полтаву. Выступлениям ее труппы сопутствовал неизменный успех. Свой последний спектакль она дала в Воронеже 14 ноября 1855 года. Здесь закончился ее артистический путь. Ее жизненный путь завершился два года спустя. Тяжело больная Андреянова уехала в Париж, где скончалась в октябре 1857 года. На кладбище Пер Лашез установлена гробница этой замечательной русской танцовщицы.

Е. И. Андреянова была наиболее ярким русским талантом на петербургской балетной сцене сороковых — начала пятидесятых годов, где в ту пору не было ни одного русского балетмейстера, не появилось ни одного выдающегося русского танцовщика. Правда, ученик Дидло Н. О. Гольц по-прежнему исполнял первые роли в балетах Титюса и Тальони, а с конца сороковых годов перешел на роли пантомимного плана, нередко делая значительными, насыщая большим психологическим содержанием образы бессодержательные и незначительные.

Однако возможности творческого самоопределения танцовщика вообще были весьма ограниченными. В центре спектакля неизменно находилась балерина, большинство же исполнителей-мужчин разделяло горькую участь своего собрата Э. Гредлю, который, по словам А. И. Вольфа, «долгое время служил подпорою. . . не то чтобы балету, но танцовщицам, когда они вдруг опрокидываются после быстрого пируэта».[2] Функции танцовщика в романтическом балете все более и более ограничивались и постепенно сводились к мимической игре и к поддержке партнерши в виртуозных танцах.

И. Н. Никитин

В этих условиях погибло многообещающее дарование Ираклия Никитича Никитина (1823—?). Окончив училище в 1841 году, он уже в следующем сезоне был партнером Е. И. Андреяновой на премьере «Жизели», выступал в классических па де де с лучшими танцовщицами той поры.

Еще будучи воспитанником школы, Никитин поставил силами своих

---

[1] К. К. «Фенелла» Обера. Г-жа Андреянова в роли Немой «Одесский вестник», 1853, № 145, 17 декабря, стр. 1.

[2] А. И. Вольф. Хроника петербургских театров, ч. I, стр. 58.

соучеников балет «Гитана», показанный на сцене петербургского Большого театра. Критика одобрительно отметила работу юного балетмейстера, называла его «мастером своего дела», у которого «много вкуса, воображения и сметливости». Балетмейстерским возможностям Никитина, однако, не суждено было раскрыться в той мере, в какой раскрылись его способности танцовщика.

Объяснялось это тем, что Никитин имел неосторожность потребовать равенства своих прав русского художника с правами иностранных мастеров и тем навлек на себя гнев дирекции. В 1845 году его перевели в Москву, а в 1846 году он вынужден был уйти из театра и отправиться за границу.

Иначе складывалась судьба иностранных мастеров. Им не было нужды отстаивать свои права, они находили самые благоприятные условия для творчества.

Х. П. Иогансон

В 1841 году, одновременно с выпуском И. Н. Никитина, в Петербург приехал Христиан Петрович Иогансон (1817—1903), ученик известного датского балетмейстера А. Бурнонвиля, и остался здесь до конца своей жизни. Умелый классический танцовщик, он, по свидетельству «Хроники» А. И. Вольфа, «делал просто чудеса как всегдашний партнер балерин и был принимаем так же восторженно, как и они сами».[1] Правда, виртуозность Иогансона во многом восходила к танцевальной технике конца XVIII века: так, вновь прибывший датчанин отличался подчеркнутой галантностью манер, несколько жеманным изяществом позировок, преувеличенной, на взгляд русских зрителей, выворотностью ног. Однако со временем этот способный танцовщик начал перенимать и новейшие технические приемы балетного исполнительства.

В 1857 году петербургская газета писала о Иогансоне, что «он совершенствуется с каждым годом, становится легче... В два воздушные пируэта перелетал он через всю ширину огромной сцены и так легко, что, казалось, это не стоило ему ни малейших усилий. Легкость, мягкость, эластичность движений составляют преобладающие качества его танцев».[2] Дальнейшие успехи Иогансона характеризует другой отзыв той же газеты: «Публика не раз аплодировала г. Иогансону за пируэт на воздухе, который состоит в том, что танцовщик подымается от земли и, прежде нежели опять коснется ее, несколько раз поворачивается всем телом на собственной оси... Обе ноги танцовщика остаются в это время перпендикулярно вытянутыми к полу».[3]

---

[1] А. И. Вольф. Хроника петербургских театров, ч. I, стр. 148

[2] Бенефис г. Иогансона. «Санкт-Петербургские ведомости», 1857, № 267, 8 декабря, стр. 1393.

[3] Новый балет «Эолина, или Дриада». «Санкт-Петербургские ведомости», 1858, № 246, 9 января, стр. 1442.

Исполняя на первых порах одни только виртуозные танцевальные партии, Иогансон к пятидесятым годам начал пробовать себя и в пантомимных ролях, требовавших незаурядного актерского мастерства. Это совпало с приездом в Россию танцовщика и балетмейстера Перро. В 1849 году Иогансон исполнил роль Пьера Гренгуара в балете «Эсмеральда» вслед за создателем этой роли Жюлем Перро и играл «с увлечением, что,— по признанию критика,— немало порадовало и удивило нас, потому что до сих пор мы видели в г. Иогансоне прекрасного танцора и весьма слабого мимического актера. Он сделал большой шаг вперед».[1] В балете Перро «Катарина, дочь разбойника» Иогансон играл сложную драматическую роль художника Сальватора Роза и вновь показал себя не только хорошим танцовщиком, но и талантливым пантомимистом. «Иогансон танцевал прекрасно, с огнем и грацией, редкою в танцоре,— говорилось в газетном отчете.— Последний балет показал, как сильно подвинулся вперед г. Иогансон и как танцор, и как мимический актер».[2]

Более чем шестидесятилетний путь Х. П. Иогансона на русской сцене (кончина застала артиста, когда он вел танцевальные классы в петербургском театральном училище) — один из примеров того, как актер-иностранец сроднился с Россией, «акклиматизировался» в живой творческой среде русского балетного искусства, постепенно овладел высоким уровнем его достижений, сделался подлинно русским художником. В истории русского балетного театра имя Иогансона стоит рядом с именем русского танцовщика, питомца петербургского училища Н. О. Гольца, так же как он, отдавшего нашей балетной сцене несколько десятилетий своей творческой жизни.

Иностранные танцовщики нередко задерживались и прочно оседали в русском балетном театре. При всей стесненности их исполнительских прав по сравнению с правами балерины. они все же не могли бы найти ни в одной другой стране столь благоприятных творческих условий и столь верного куска хлеба.

Ограниченность же прав танцовщика-мужчины, наблюдавшаяся отнюдь не только на русской, но и на всей европейской балетной сцене, была обусловлена особенностями утверждавшегося нового, романтического репертуара. «Мы не охотники до мужских solo»,— такого рода признания на разные лады повторялись во многих русских рецензиях середины прошлого века как своеобразная декларация господствовавших требований и вкусов. Еще ранее об этом писал Теофиль Готье, законодатель парижских балетных мод. В рецензии на бенефис Фанни и Терезы

---

[1] Тан «Эсмеральда». «Санкт-Петербургские ведомости», 1849, № 221, 5 октября, стр. 889

[2] Т «Катарина, дочь разбойника». «Санкт-Петербургские ведомости», 1849, № 276, 10 декабря, стр. 1107.

Эльслер, состоявшийся 7 мая 1838 года, он хвалил Терезу Эльслер, поставившую для этого спектакля балет «Птичник», «за хороший вкус, который она проявила, не дав в своем хореографическом произведении ни одного *па* танцовщикам. В самом деле, что может быть отвратительнее зрелища мужчины, показывающего красную шею, огромные мускулистые руки, ноги с икрами как у швейцара и весь тяжелый костяк, сотрясаемый прыжками и пируэтами».[1]

Начиная с сороковых годов, женский танец, женское исполнительство вообще выдвинулись в центр романтического спектакля, тесня и сковывая возможности мужского танца. Каждый театр воспитывал своих собственных романтических танцовщиц, которые во многих случаях творчески развивали и обогащали выразительные средства нового исполнительского стиля. Имена Е. И. Андреяновой и Т. П. Смирновой, первых значительных представительниц романтического танцевального стиля на петербургской сцене, открывают собой еще один, последующий ряд имен выдающихся русских танцовщиц, чье главенствующее положение в балетном спектакле прочно сохранялось на протяжении всего XIX столетия.

Московский балетный театр

Балетные театры обеих столиц вели в середине века обособленное существование. По понятиям петербургского «света», московский балет отставал, придерживаясь репертуара и исполнительского стиля времен Глушковского. На деле же московский балет шел по пути дальнейшего творческого восхождения. Пантомимное действие, серьезное драматическое содержание по-прежнему оставались здесь основой хореографического спектакля. Народный танец не только не считался низшей отраслью искусства по сравнению с танцем классическим, но порою получал и явное предпочтение.

С. Т. Аксаков о балете

В начале своей литературной деятельности С. Т. Аксаков посвятил ряд критических статей балетному театру Москвы тридцатых годов. Отдавая должное искусству московских танцовщиков, он выдвигал критерием своих оценок содержательность, осмысленность, выразительность танцевально-пантомимного действия, каждого сценического эпизода, каждой пластической детали.

В 1831 году Аксаков писал на страницах журнала «Молва»: «Конечно, балет есть не что иное, как сюжет драмы или комедии, в котором танцы, так, как в опере пение, более или менее выражают положение и ощущение действующих лиц и в котором самое действие, как бы в одушевленной картине, представляется зрителю в таком от него отдалении, что только одно чувство зрения может обнимать всю полноту оного и он

---

[1] Théophile Gautier. Histoire de l'art dramatique en France depuis vingt-cinq ans, v. I. Bruxelles, 1858, p. 131.

по телодвижениям только и жестам действующих лиц должен отгадывать смысл речей их, которые не достигают его слуха... Какова ж должна быть досада такого зрителя, когда при очаровательнейших телодвижениях, верно и резко выражающих волнения душевные, он видит неподвижную, безучастную, мертвую физиономию?»[1]

Драматическая насыщенность танца и смысловая оправданность мимики были для Аксакова-критика необходимыми условиями художественности балетного исполнительства. Развивая эту свою мысль, он продолжал в статье 1832 года: «Нечего сказать, танцы в Москве отлично хороши! Заметим только, что надобно обращать внимание не на одни ноги; не одна трудность и чистота в отделке разных мудреных па нравится на сцене, но грациозность всего бюста, особенно рук, выражение лица должно соответствовать выражению танца».[2] Единство выразительности танцевального и актерского мастерства, «выражения лица и выражения танца» было не только справедливым требованием критика: к этому стремились и сами исполнители.

Критика плодотворно воздействовала на практику; в эстетических высказываниях современников охарактеризованы основные творческие стремления лучших деятелей московской балетной сцены той поры.

В этом отношении определенный интерес представляет и статья неизвестного автора в газете «Московские ведомости», где сравнивались две разновидности танца. Точка зрения московского критика на народный танец приближалась к взглядам Гоголя, к его размышлениям о непреходящей ценности народного плясового искусства для балетного творчества.

Автор статьи разделял танцы на «фантастические» (то есть классические) и народные. Танцы первого вида, «родившиеся в фантазии балетмейстера, состоят обыкновенно или из вычурных па, или из трудных положений, или из многочисленных групп... Смотря на эти танцы, вы видите все трудности, которые артист должен был пересилить, чтобы дойти до известной степени совершенства; вы видите, как изученно, как искусственно каждое его движение, каждая его поза; следя за прыжками и пируэтами, вы устаете за танцора, и надобно необыкновенное искусство в артисте, чтобы заставить забыть, как тяжело и трудно ему выполнение некоторых скачков и позиций».

Иное дело — народные танцы. Они, «представляя совершенство искусства с другой стороны, имеют гораздо более достоинства Эти танцы в выражении своем представляют нам характер народа, у которого они родились. Они требуют столько же навыка, столько же искусства, силы и ловкости, сколько и танцы первого рода, но имеют перед ними то пре-

---

[1] С. Т. Аксаков Собр соч., т. III, стр. 537—538

[2] Там же, стр. 578—579

имущество, что не утомляют зрителя своею трудностью, а, напротив, всю трудность скрывают под этою прелестью, напечатленною на всем том, что носит характер индивидуальности. Смотря на эти танцы, вы находите, что все в них так естественно, так кстати, так проникнуто правдоподобием. . .»[1]

Естественность, правдоподобие, самобытная индивидуальность танца противопоставлялись бессмысленной технической выучке, пустой виртуозности. Эстетические взгляды С. Т. Аксакова и других прогрессивных критиков, писавших о балете, во многом перекликались со взглядами Гоголя, то предвосхищая их частично, как это было в статьях Аксакова, то во многом повторяя и утверждая их, как это имело место в цитированной статье «Московских ведомостей». Критика, подсказанная творческим опытом московской балетной труппы, в свою очередь обогащала этот опыт. Мастера балета во многих случаях отвечали на эти требования критики своим повседневным творчеством и прежде всего самой организацией репертуара.

Противоречия развития

На московской сцене по-прежнему жили балеты Дидло «Венгерская хижина», «Леон и Тамаида», «Зефир и Флора», «Калиф Багдадский», «Приключение Генриха IV на охоте» и др., постановки Вальберха, Глушковского, Бернаделли. Об одном из таких спектаклей, «Рауле Синяя Борода» Вальберха, Аксаков писал в 1832 году, что он, «несмотря на давность, избитость, так сказать, своего содержания, все-таки его имеет, а потому сноснее других». И, высказав ряд критических замечаний о пантомимной игре Гюллень, Ришара и Флери, тут же признавал: «С удовольствием отдаем справедливость танцам Московского театра».[2]

Все так же неизменным успехом пользовались дивертисменты на русские народные темы: «Семик, или Гулянье в Марьиной роще», исполнявшийся вплоть до 1862 года, «1 мая, или Гулянье в Сокольниках», «Татьяна Прекрасная на Воробьевых горах» и др. В них участвовали лучшие силы балетной труппы. Традиции исполнения русских танцев сохранялись здесь прочнее, чем в Петербурге, и главным образом именно в дивертисментах; в балетах они обычно подвергались значительной стилизации.

Такая устойчивость репертуара отвечала вкусам московского зрителя, которые были более демократичны, а следовательно, серьезнее и взыскательнее, чем вкусы петербургской светской публики.

Разумеется, противоречия между средствами и целями, между внешней помпезностью художественной формы и скудостью идейного содержания, столь остро заявлявшие о себе в некоторых новых петербургских

[1] «Московские ведомости», 1838, № 99, 10 декабря, стр. 796.

[2] С. Т. Аксаков. Собр. соч., т. III, стр. 588—589.

постановках Блаша и Титюса, по-своему сказывались и в отдельных тогдашних спектаклях московской балетной сцены. Но, проявляясь далеко не так часто и не так резко, они не получали здесь определяющего значения. То были противоречия поисков, противоречия развития и роста.

Главным балетмейстером московского театра была Фелицата Гюллень-Сор, перешедшая с 1832 года в русское подданство. 14 октября 1835 года она распрощалась с публикой как танцовщица, последний раз выступив в балете «Розальба», поставленном ею на музыку Обера, Россини и Эрколани.[1] Покинув сцену, Гюллень продолжала вплоть до 1839 года ставить в театре спектакли и преподавать в школе. Она сочинила большое количество балетов и дивертисментов в различных жанрах: комедийные, мифологические, мелодраматические. Наиболее репертуарными из них были «Сандрильона», «Венецианский карнавал», «Розальба», «Фенелла». Не все постановки Гюллень оказывались равноценными. Разнообразные по жанрам, они иногда бывали однообразны по своим выразительным средствам, подчас страдали поверхностной стилизацией.

В 1835 году молодой Белинский писал об одном из стилизованных дивертисментов Гюллень: «Мы видели какой-то китайский танец, а в этом будто бы китайском танце видели разные ломанья, кривлянья и русские антраша вприсядку, видели круги, полукруги, прямые углы в 90 градусов и тупые углы во 150 и более градусов, описываемые ногами. Долго ли эти прямые и тупые углы будут наругаться над благопристойностию и требованиями века?»[2] Белинский решительно отвергал формально изощренное, но бессодержательное искусство такого рода.

Но если Гюллень и не отличалась особым балетмейстерским талантом, а порой допускала и прямые срывы, вроде отмеченных Белинским, то, в отличие от Блаша и Титюса, она с уважением относилась к спектаклям больших балетмейстеров и не только заботливо оберегала повседневную жизнь этих спектаклей в текущем репертуаре, но и расширяла их круг за счет лучших произведений мировой балетной сцены. Так, в январе 1835 года она поставила балет «Дон-Кихот Ламанчский, или Свадьба Гамаша» не по бледной петербургской копии Блаша, а по блиставшему жизнерадостными красками оригиналу балетмейстера Л. Ж. Милона.

Несомненной ее заслугой было и то обстоятельство, что «модные» новинки самих Блаша и Титюса, за редкими исключениями, не проникали на сцену московского Большого театра. В 1838 году выдержал два представления балет Титюса «Швейцарская молочница», его же балет «Киа-Кинг» был исполнен единственный раз уже после ухода Гюллень.

---

[1] «Московские ведомости», 1835, № 82, 12 октября, стр. 4058.
[2] В. Г. Белинский. Полн. собр. соч., т. I, стр. 404.

Наконец, Гюллень как руководительница московской балетной труппы была взыскательна к музыке хореографического спектакля. Правда, подобно другим балетмейстерам того времени, она чаще всего составляла партитуры собственных балетов из отрывков музыки различных композиторов. Но эта «набранная», как писали тогда в афишах, музыка, принадлежала обычно лучшим современным мастерам — Россини, Оберу, Крейцеру.

«Фенелла»

В апреле 1836 года Гюллень поставила пантомимный балет «Фенелла» на музыку одноименной оперы Обера, аранжированную капельмейстером Эрколани. Премьера балета с Т. С. Карпаковой в главной роли состоялась через два года после петербургской постановки оперы и вызвала одобрительные отзывы печати. Корреспондент «Северной пчелы» сообщал из Москвы, что «московский театр может давать «Фенеллу», «Розальбу» и другие балеты, в которых зритель ищет не только танцев, но и сильной, умной, драматической игры».[1] Как раз такими качествами не могли в ту пору похвалиться петербургские балетные новинки.

Балет «Фенелла» сохранялся в репертуаре до 1840 года, когда был заменен оперой. Он явился знаменательным событием в истории московского музыкального театра. Продолжая традиции хореографической драмы Дидло, он отличался содержательностью действия, проникнутого свободолюбивыми идеями, и ценностью музыкального материала. Эти особенности «Фенеллы» не ускользнули от внимания зрителей. Противопоставляя традиции Дидло новым романтическим веяниям, проникавшим на московскую сцену после ухода Гюллень, критик газеты «Московские ведомости» утверждал в 1840 году: «Прежний балет был лучше по содержанию нынешнего. Мы сами помним еще «Зефира и Флору», «Венгерскую хижину», «Сандрильону», «Рауля Синюю Бороду» и простились с прежним балетом при последнем представлении «Фенеллы» на московской сцене».[2] Таким образом, современники воспринимали «Фенеллу» как творческое завершение ряда значительных спектаклей, начатого драматическими балетами Дидло.

Два балета А. Е. Варламова

В годы руководства Гюллень требовательность к качеству балетной музыки проявлялась многообразно. В частности, к созданию оригинальных балетных партитур для новых постановок дважды привлекался крупный русский композитор Александр Егорович Варламов (1801—1848), служивший тогда помощником капельмейстера московских императорских театров. После постановки балета А. А. Алябьева «Вол-

---

[1] Московский театр. «Северная пчела», 1838, № 252, 7 ноября, стр. 1005.

[2] А. Л—т. Краткий очерк истории танцевального искусства. «Московские ведомости», 1840, № 40, 18 мая, стр. 315—316.

шебный барабан» (1827) балеты А. Е. Варламова продолжали плодотворную тенденцию в репертуарных поисках московской балетной труппы.

В ноябре 1834 года для бенефиса характерного танцовщика И. К. Лобанова был поставлен балет в одном действии и двух картинах «Забавы султана, или Продавец невольников». Экзотический сюжет побудил Варламова написать музыку итальянизированного колорита, отличную от его произведений на отечественные темы. При всем том новый опыт русского композитора представлял собой незаурядное событие в области развития нашей балетной музыки. Спектакль ставила Гюллень, главные роли исполняли И. К. Лобанов (продавец невольников Осман), Ф. Гюллень (Азима) и Ж. Ришар (султан Сюлейман). В танцевальных эпизодах участвовали А. И. Воронина-Иванова и воспитанница Е. А. Санковская. Балет в течение многих лет не сходил со сцены.

В октябре 1837 года для бенефиса характерного танцовщика и первого мимического актера Н. А. Пешкова был поставлен пантомимный балет в одном действии и четырех картинах «Мальчик с пальчик». Музыка принадлежала А. Е. Варламову и А. С. Гурьянову, хореография — Ф. Гюллень. Спектакль представлял собой балетную инсценировку волшебной сказки Шарля Перро (имена персонажей балета были французскими, и французское название сказки значилось на афише рядом с русским), однако его музыка содержала в себе ряд отчетливо русских национальных тем и мелодических оборотов, являлась произведением русской музыкальной культуры. Роль юного графа в балете исполнял воспитанник Ф. А. Рейнсгаузен, впоследствии выдающийся пантомимный актер, роль мальчика с пальчик — воспитанница Лавагина, Юрселии — Е. А. Санковская, Филиппа — Ж. Ришар, людоеда — Н. А. Пешков. И этот спектакль также оказался одним из ценных достижений московского балетного театра.

Танцы в русском оперном репертуаре

Подлинно творчески отнесся московский Большой театр к хореографии «польского» акта оперы М. И. Глинки «Иван Сусанин», поставленной здесь в 1842 году, через шесть лет после петербургской премьеры.

Как раз в этом году театры Москвы, до тех пор существовавшие самостоятельно, были слиты с петербургскими театрами под единым началом директора А. М. Гедеонова. Управляющим московскими театрами был назначен известный композитор А. Н. Верстовский.

Участие Верстовского благотворно сказалось на общем высоком уровне постановки первой оперы Глинки. В частности, хореография «Ивана Сусанина» принадлежала Н. А. Пешкову, лучшему после покинувшего сцену И. К. Лобанова московскому характерному танцовщику. Это спасло глинкинские краковяк и мазурку от порханий балетных сильфид, приблизило танцевально-пластические образы второго акта к живой

польской характерности. Исполнителями были не классические, как в Петербурге, а характерные танцовщицы и танцовщики (по четыре пары). Постановщик Пешков сам участвовал в мазурке, и его выступление заметно выдавалось над обычным уровнем дивертисментных задач. По свидетельству современника, им «было создано лицо старого поляка, танцующего мазурку»,[1] то есть была успешно решена проблема реалистического танца в образе, вытекавшая из существа музыкальной драматургии.

Близка к своим народным истокам была и славянская пляска в опере А. Н. Верстовского «Аскольдова могила», поставленная И. К. Лобановым (1835), а также характерные танцы в ряде других опер на русские темы.

Судьба хореографии «Руслана и Людмилы» сложилась менее удачливо и в московской постановке 1846 года. Поскольку в этой опере преобладали классические, а не характерные танцевальные формы, вся хореографическая часть спектакля была поручена танцовщику и балетмейстеру Жозефу Ришару, который ограничился традиционно-условными решениями. В тех же привычных канонах ставил Ришар в 1848 году и танцы в опере Даргомыжского «Эсмеральда».

Весьма существенной особенностью московской балетной труппы была ее постоянная творческая близость с искусством мастеров драматической сцены, с передовыми национальными щепкинскими принципами. Балетные актеры участвовали в некоторых спектаклях драматического репертуара, выступая партнерами Щепкина и Мочалова. Так, например, почти вся балетная труппа была занята в третьем акте комедии Грибоедова «Горе от ума». Афиша первого представления, состоявшегося 23 мая 1830 года, извещала: «В заключение дано будет, в первый раз: Московский бал, третье действие из комедии в стихах: Горе от ума, соч. А. С. Грибоедова, с принадлежащей к оной танцами; в оном бале будут танцевать: г-жи Ришард, Лобанова, Воронина-Иванова, Харламова-Карасева, М. Иванова, Ленская, М. Репина и дев. Карпакова, гг. Ришард 1-й, Сабуров, Ришард 2-й, Лобанов, Ришард 3-й, Бернаделли, Оттавио и Богданов б. новую французскую кадриль в восемь пар, аранжированную г-м Сабуровым, новая музыка из русских песен; г-жа Заборовская, девицы Панова, Карасева и Карпакова, гг. Пешков, Д. Иванов, Потанчиков и Богданов б. новую мазурку, музыка соч. А. Н. Верстовского; в оном бале будут играть роли: Чацкого Мочалов, Фамусова Щепкин»,— и далее продолжался перечень ролей комедии и исполнителей, из которого, между прочим, выяснялось, что одну из них, роль графини-внучки, будет исполнять также балетная актриса — Д. С. Лопухина-Ришар.[2]

---

[1] «Антракт», 1864, № 39, 17 мая, стр. 4.
[2] «Московские ведомости», 1830, № 40, 17 мая, афиша.

Московская труппа и ее мастера

В целом творческая деятельность московского балетного театра протекала тогда планомернее, чем в Петербурге, была самобытнее, демократичнее. Театр создавал новые оригинальные произведения, воспитывал крупные актерские индивидуальности. Это объяснялось тем, что здесь и опека дирекции императорских театров была не столь непосредственно гнетущей, и гастролеры появлялись реже, а союз с труппой Малого театра представлял собой надежную опору и ориентир. Что же касалось воздействий зарубежного балета, то Гюллень предпочитала сама вывозить своих лучших учениц — Е. А. Санковскую, Т. С. Карпакову — за границу, где они и знакомились воочию с состоянием хореографического искусства.

Деятельность Гюллень, руководительницы труппы и преподавательницы школы, сыграла положительную роль в совершенствовании мастерства московских танцовщиц. «Московский балет ей многим обязан,— писал в 1828 году Аксаков.— Молодые танцовщицы наши весьма выгодно переменились со времени приезда этой отличной артистки».[1] Добросовестная и энергичная учительница, Гюллень передавала своим ученицам основные технические навыки театрального танца той эпохи, не подавляя при этом индивидуальных артистических склонностей.

Т. С. Карпакова

Одной из талантливых учениц Гюллень была Татьяна Сергеевна Карпакова (ок. 1812—1842). Уже с 1824 года, через год после того как Гюллень пришла к руководству московским балетом, имя воспитанницы Карпаковой стало появляться в перечне участников дивертисментных номеров. Здесь были соло, а также па де де, па де труа и другие классические ансамблевые танцы, где, как правило, бывали заняты лучшие силы труппы: сама Гюллень, обе Лопухины, Воронина-Иванова, братья Ришар. Одновременно Карпакова начала выступать и в детских ролях балетных спектаклей. Так, в сентябре 1825 года она играла Амура в трагическом балете Дидло «Евтимий и Евхариса, или Побежденная тень Либаса», поставленном Глушковским.[2] Чета Глушковских исполняла в этом же спектакле главные роли.

В апреле 1827 года Гюллень повезла ученицу Карпакову в Париж, а в октябре «Московские ведомости» извещали, что в новом дивертисменте сочинения Гюллень «будет танцевать в первый раз по возвращении из Парижа первая танцовщица здешнего театра г-жа Гюллень-Сор, а также и возвратившаяся с нею вместе воспитанница императорского московского театра девица Карпакова».[3]

---

[1] С. Т. Аксаков. Собр. соч., т. III, стр. 438.
[2] «Московские ведомости», 1825, № 75, 19 сентября, стр. 2594.
[3] «Московские ведомости», 1827, № 80, 5 октября, стр. 3195.

Как и все ученики театрального училища, Карпакова выступала не только в балетных, но и в драматических спектаклях, исполняя в последних роли преимущественно лирико-комедийного характера. Но, в отличие от многих других учеников, она выступала и в балете, и в драме с равным успехом. С. Т. Аксаков, видевший в 1829 году ее танцы в дивертисменте и игру в опере-водевиле, писал, что она «без сомнения, будет знаменитою жрицею Терпсихоры, хотя Талия не перестанет сожалеть о ней».[1] А два года спустя он утверждал еще решительнее: «Девица Карпакова — вся талант. В ней созревают великие надежды Московского театра: прекрасная комическая актриса и отличная танцовщица; с такими разнообразными дарованиями она непременно займет одно из первых мест на нашей сцене. В балете это настоящая Грация! Какая беглость и чистота в отделке самых трудных *па!* Какое соответствие жестов к предмету ощущений или выражений!»[2] И далее Аксаков обращал ее внимание на необходимость еще более тонкой разработки мимики.

Московский корреспондент «Северной пчелы» В. А. Ушаков, прибегая к излюбленным этой газетой пышным метафорам, заявлял: «Между юными жрицами Терпсихоры девица Карпакова есть то же, что роза в царстве Флоры».[3] По словам этого критика, ее танец был столь легок, что она могла бы танцевать на натянутом листе бумаги.

Выразительность пластики, легкость и техничность танца сулили Карпаковой будущность одной из выдающихся исполнительниц романтического репертуара тридцатых-сороковых годов. Этого, однако, не случилось. Окончив школу в 1831 году, Карпакова вышла замуж за танцовщика К. Ф. Богданова и стала матерью многочисленного семейства. В последующие годы ее имя стало появляться на афишах все с бо́льшими промежутками. В 1836 году она с успехом сыграла роль Фенеллы на премьере одноименного балета Гюллень. Исполняла она главную роль и в другом балете Гюллень — «Розальба». Но оба эти спектакля, как уже говорилось, знаменовали собой закат эпохи драматических балетов, были обращены не в будущее хореографического театра, а в его прошлое. К 1838 году Карпакова перешла на амплуа характерной танцовщицы, выступая главным образом в дивертисментных русских плясках, а после 1840 года ее имя и вовсе исчезло с афиш. В 1842 году Карпакова-Богданова скончалась от туберкулеза.

Успехи другой ученицы Гюллень, Санковской, скоро заставили московского зрителя забыть о Карпаковой. О ней вспомнили вновь только

---

[1] С. Т. Аксаков. Собр. соч., т. III, стр. 457.
[2] Там же, стр. 537.
[3] «Северная пчела», 1831, № 101, 8 мая, стр. 2.

после ее смерти, уже в начале пятидесятых годов, когда по всему миру прославилась ее дочь — танцовщица Надежда Богданова.

Е. А. Санковская

Одновременно с Карпаковой у Гюллень училась Екатерина Александровна Санковская (1816—1878), танцовщица, чье имя современники называли рядом с именами П. С. Мочалова и М. С. Щепкина.

Санковская поступила в московскую театральную школу девятилетней девочкой, в 1825 году. Уже через год юная воспитанница сыграла роль Георга, сына графа Рагоцкого, в балете Дидло «Венгерская хижина».[1] С того времени многие детские роли в балетных спектаклях были отданы ей. Это имело решающее значение для развития ее мимического дарования.

В спектаклях текущего репертуара Санковская, ученица и исполнительница, близко наблюдала творчество лучших мастеров тогдашней балетной сцены. В «Московских ведомостях» той поры нередко можно было прочитать объявления о том, например, что в «Рауле де Креки», балете Дидло, «будут занимать роли: графа — г. Глушковский, Аделаиды — г-жа Глушковская, старшего сына де Креки — г. Ришард м., меньшого сына — дев. Санковская, Маргариты — г-жа Гюллень-Сор, Бодуина — г. Бернаделли, Алина — г. Ришард б., придворной дамы — г-жа Воронина-Иванова, Гумберта — г. В. Баранов, тюремщика — г. Урбани».[2]

Искусство замечательных танцовщиков и мимистов было для Санковской живой практической школой, и одаренная ученица чутко воспринимала их уроки. Со временем воспитанница Санковская начала выступать и в русской пляске, мазурке, венгерских и испанских танцах тогдашних «разнохарактерных дивертисментов», исполняла вместе с Гюллень и четой Ришар классические танцевальные номера.

Много значило для нее и участие в драматических спектаклях. Так, она исполняла роль крестьянской девочки Жоржетты в мелодраме Виктора Дюканжа «Тридцать лет, или Жизнь игрока»,[3] а в «Дон Карлосе» Шиллера — роль инфанты.[4] Главные роли в обоих спектаклях играл П. С. Мочалов.

Сочувственными отзывами печати были встречены выступления Санковской в школьных балетных постановках. Аксаков писал в 1831 году об игре воспитанниц Санковской и Ивановой в комической пасторали Дидло на музыку Антонолини «Молодая молочница, или Нисетта

---

[1] «Московские ведомости», 1826, № 91, 13 ноября, стр. 3684.
[2] «Московские ведомости», 1827, № 30, 13 апреля, стр. 1240.
[3] «Московские ведомости», 1828, № 9, 1 февраля, стр. 375.
[4] «Московские ведомости», 1829, № 104, 28 декабря, афиша.

и Лука»: «Как милы, пленительны были малютки Иванова и Санковская! В них видны отпрыски будущих талантов; они подрастут, и дарования их принесут блистательные плоды».[1] В отношении Санковской эти слова оказались пророческими.

Летом 1836 года Гюллень повезла свою выпускную ученицу Санковскую, как прежде Карпакову, в Париж. Наиболее сильное впечатление произвело на юную танцовщицу эмоциональное искусство Фанни Эльслер. Санковская привезла с собой в Москву ряд новых танцев, среди них па де де из балета «Хромой колдун» — в том виде, в каком его исполняла Эльслер; это позволило Санковской ознакомить московских зрителей с репертуаром и исполнительскими приемами прославленной романтической танцовщицы задолго до ее гастролей в России.

26 октября 1836 года директор московских театров М. Н. Загоскин подписал приказ о выпуске Санковской из театральной школы: «Воспитанница Театрального Училища Екатерина Санковская с 26 числа сего месяца выпускается из школы и помещается в танцовщицы 1 разряда с жалованием по 800 рублей и квартирных 200 рублей в год и выдачею притом 150 рублей единовременного награждения и прибавить год службы». Три дня спустя Загоскин доносил министру двора, что «по возвращении своем из Парижа девица Санковская три раза танцевала: один раз в балете Фенелла и два раза в дивертисментах, и успех имела необычайный; в последний раз вместе с нею была вызвана и госпожа Гюллень, которой московская публика хотела изъявить свою благодарность за образование такой прекрасной танцовщицы».[2]

11 декабря 1836 года Санковская исполнила свою первую большую роль в качестве актрисы балетной труппы. Она сыграла служанку Алису в балете Пьера Гарделя «Оправданная служанка», поставленном на московской сцене Гюллень.

За год перед тем Гюллень покинула сцену, и теперь она уступала место первой танцовщицы своей талантливой ученице. Но смена танцовщиц оказалась вместе с тем и сменой двух направлений внутри романтического танцевального стиля. Ученица во многом превосходила свою предшественницу — учительницу. Санковская не только органически сочетала высокую технику танца с пантомимной выразительностью, которой, по свидетельству Аксакова, всегда недоставало Гюллень и которую сама Санковская выработала в многочисленных мимических ролях еще будучи воспитанницей. Санковская существенно обновляла и самый танец, его стиль, его выразительные средства, его технику.

---

[1] С. Т. Аксаков. Собр. соч., т. III, стр. 538.
[2] ЦГАЛИ ф. 659, оп. 4, д. 1298, лл. 1, 5 и об.

Санковская — Сильфида

То новое, что принес с собой на московскую сцену танец Санковской, с большой определенностью проявилось в «Сильфиде», поставленной Гюллень. Молодая танцовщица исполнила главную партию в балете «Сильфида» на премьере, 6 сентября 1837 года, в тот же день, когда Тальони дебютировала в этом балете на петербургской сцене. Она раскрыла центральный образ знаменитого романтического спектакля совершенно самостоятельно, во многом иными средствами, нежели его первая создательница. Сильфида — Санковская томилась в своем воздушном уединении, ее невольно влекли к себе земные люди, живая жизнь. Этим и объясняла актриса судьбу своей героини, ее трагически безысходную любовь к простому крестьянину. Из-за своей любви Сильфида лишалась крыльев, а с ними и жизни, но существование без человеческой любви было бы для нее невыносимым. Танец и пантомима одинаково выразительно помогали Санковской донести до зрителей ее концепцию роли. Как писал один из современников, «можно сказать без всякого преувеличения, что г-жа Санковская создана для роли Сильфиды. . . Видя ее порхающею по сцене, право, можно подумать, что это действие тех крылышек, которые мелькают за ее нежными плечиками. Но мы не вполне выразили бы мысль нашу, если бы сказали, что она прекрасна в одних танцах: нет, она пленительна и в тех мимических сценах, которые показывают, что артистка понимает свое искусство, например, в том явлении, где Сильфида лишается своих крылышек».[1]

Таким образом, трактовка Санковской во многом расходилась с трактовкой Марии Тальони. Сильфида — Тальони погибала от соприкосновения с чуждым и враждебным ей миром людей; Сильфида — Санковская, напротив, сама стремилась в этот мир, даже если он и обрекал ее на гибель. Сильфида — Тальони, холодная и безучастная, парила над землей; Сильфида — Санковская, по мере развития действия, все более загоралась живыми страстями, мимика актрисы становилась все более эмоциональной, драматически насыщенной, в танце преобладали партерные движения. Глиссады на одной ноге, завершающиеся на пальцах, всевозможные пируэты и т. п. встречались тут чаще, чем прыжки с длительной задержкой в воздухе. В романтическом балете Санковская заявляла себя не воздушной танцовщицей типа Тальони, а танцовщицей типа Фанни Эльслер, «терратерной», земной, умеющей быть зажигательно эмоциональной. Московские зрители могли оценить это потом, в 1850—1851 годах, когда Эльслер приехала к ним на гастроли.

Но и без таких сопоставлений, не дожидаясь приезда знаменитых гастролерш, москвичи сразу оценили поэтический дар Санковской. По словам писателя Н. Д. Дмитриева, бывшего во времена ее дебютов сту-

---

[1] К. П. Письмо из Москвы. «Северная пчела», 1839, № 33, 13 февраля, стр. 129.

дентом Московского университета, «венцом ее репертуара, конечно, была «Сильфида»... Как рельефно изображала артистка эту знакомую человеку борьбу лучших, идеальных стремлений с земными житейскими условиями! То женщина, то дух, то невеста, то Сильфида — перед зрителем постоянно носился кроткий, задумчивый образ». Особый интерес представляет свидетельство Дмитриева, что «Фанни Эльслер оценила эту превосходную артистку со свойственным великому таланту беспристрастием. Она сказала, что видела только две Сильфиды: у Тальони и у Санковской».[1]

Романтический репертуар Санковской

Танцовщица романтического стиля, Санковская исполнила после Сильфиды многие роли тальониевского репертуара, самобытно раскрывая их высоко человечное, насквозь земное содержание. Она выступила в главных партиях балетов «Дева Дуная» (1838), «Влюбленная баядерка» (1839), «Восстание в серале» (1840), «Морской разбойник» (1841), «Озеро волшебниц» (1841), «Тень» (1847) Роль Ундины в «Деве Дуная» принадлежала к самым большим достижениям исполнительницы.

Перед началом репетиций «Девы Дуная» Санковская и Гюллень были командированы в Петербург. «Предполагая поставить на здешней сцене Балет Дева Дуная,— распорядился М. Н. Загоскин 19 января 1838 года,— я нахожу нужным отправить в С.-Петербург исправляющую должность Балетмейстера г-жу Гюлень и танцовщицу Санковскую». Одновременно он сообщал Гюллень: «Желая доставить возможность вашей ученице танцовщице Санковской улучшить свое дарование, я отправляю ее вместе с вами в С.-Петербург, где она увидит танцы г-жи Тальони».[2] В «Деве Дуная» Санковская играла юную Ундину, жившую среди крестьян как их приемыш. В числе других деревенских девушек героиня представала перед бароном, выбиравшим себе невесту, и эта сцена была одним из центральных достижений исполнительницы. «В самом деле,— писал о Санковской в 1839 году Белинский,— в ее танцах столько души и грации, что восхищению зрителя нет пределов. Мы никогда не забудем этой грациозности, с какою Дева Дуная старается показаться неловкою и неуклюжею перед бароном Вильбальдом — это очарование! ..» [3]

Возвышенно-неземные образы тальониевских балетов проникались правдой живых человеческих чувств, когда исполнительницей их была Санковская. «Роли ее,— вспоминал Н. Д. Дмитриев,— отличались именно тем, чего большею частью недостает у балетных артисток: идеею, ха-

---

[1] Н Дмитриев Недалекое прошлое. Спб, 1865, стр 244.
[2] ЦГАЛИ, ф 659, оп 4, д 148, лл 1—2.
[3] В. Г. Белинский. Полн. собр. соч., т. III, стр. 93.

рактером. В свои легкие, воздушные создания она вносила живую игру страстей. Ее Ундины, Сильфиды, Пери то сливались с стихийным миром, из которого брали свою бесплотность, то сходились с участью человека, с его радостями, счастием, мечтами. Игра ее сообщала балету изящную, грациозную серьезность художественного создания. Зритель выносил из балета впечатление живого образа, художественного типа. В этом состояло главное достоинство игры г-жи Санковской. В выполнении же ролей заключалось то очарование, о котором, конечно, помнят современники. Игра ее отличалась строгим изяществом и благородством; танцы — тою прелестью и простотой, которая неуловима для описания: в них было то, что есть в лирических творениях Пушкина или ландшафтах Рюиздаля: ясная, светлая, как воздух, поэзия».[1]

Свои воспоминания Дмитриев писал в 1859 году, когда Санковская уже покинула сцену, но они верно рисуют отношения передового московского студенчества сороковых годов к ее искусству. По словам Дмитриева, в студенческой среде имя Санковской было у всех на устах, рядом с именами Мочалова и Щепкина. «Сладость подвига общественного окрыляла душу, а громкое имя артистки заключало в себе магическую неисповедимую силу. В нем было все, что молодое, горячее воображение может представить лучшего и чистого. Оно было знаменем, под веянием которого мы шли на всякое благородное, великодушное дело. И как вдохновительно действовало это имя!» [2]

В этой несколько романтически восторженной оценке романтического искусства танцовщицы заключалось, однако, много справедливого. Н. Д. Дмитриев по сути дела говорил о том же, о чем за два года до него писал трезвый реалист Щедрин в своих «Губернских очерках»: он тоже вспоминал о тех недавних временах, когда «незабвенная Санковская приводила в неистовство молодые сердца»,[3] и тоже называл ее имя рядом с именем Мочалова.

Последнее обстоятельство — нередкое у современников сближение имени Санковской с именами выдающихся мастеров Малого театра — в высшей степени характерно само по себе. Своих связей с искусством Малого театра, завязавшихся в годы школьных выступлений, Санковская не порывала никогда. Если теперь, будучи первой танцовщицей московской сцены, она и не выступала непосредственно партнершей П. С. Мочалова и других драматических актеров, как в детстве, то в танцевальных номерах дивертисментов и «антрактов» бывала занята нередко. Популярная участница бенефисных спектаклей М. С. Щепкина, его ученика

---

[1] Н. Дмитриев. Недалекое прошлое, стр. 243—244

[2] Там же, стр 246—247.

[3] Н. Щедрин (М. Е. Салтыков). Полн собр. соч., т. II, Гослитиздат, Л., 1933, стр. 283. Расшифровываем имя Санковской, обозначенное в тексте Щедрина: С***

и продолжателя его реалистических традиций С. В. Шумского, она до конца своей сценической деятельности оставалась близка прогрессивным творческим стремлениям «второго университета» Москвы.[1]

Драматург Н. А. Чаев ставил особенности творчества Санковской в прямую связь с воздействием щепкинского реалистического метода. Называя ее «царицею молодежи», он признавался, что «она олицетворяла нам юную жизнь, полную надежд, светивших сквозь туман на ожидавшей нас дороге». Московская молодежь широко чествовала Санковскую. Выступления актрисы нередко принимали характер общественных демонстраций. И не случайно «полиция видела в этих овациях нечто опасное и назначала на балеты усиленную стражу», а университетское начальство наказывало «слишком шумные восторги» студентов карцером.[2]

Именно близость Санковской к передовым традициям Малого театра наложила свой плодотворный отпечаток на художественную индивидуальность танцовщицы-актрисы, обусловила глубокую жизненную правдивость созданных ею образов, повысила общественную значимость ее искусства. Она объясняла многое и в любви к Санковской передовой части московских зрителей, и в активной неприязни к ней со стороны театрального начальства.

Управляющий московскими театрами А. Н. Верстовский, талантливый композитор, но человек реакционный по своим общественным позициям, с откровенной тревогой писал 19 декабря 1843 года директору императорских театров А. М. Гедеонову о демонстрации, происходившей на выступлении Санковской в опере-балете Обера «Влюбленная баядерка»: «Только что завидели баядерку Санковскую, троекратно повторили «ура»! Это «ура» было такого свойства, что, если бы привести человека с завязанными глазами в театр и спросить его, где он, никакого нет сомнения, что он бы сказал, что его привели в манеж, в первую минуту приезда какого-нибудь корпусного генерала... По собранным мною сведениям и по собственному моему замечанию, все те же студенты производили весь этот шум и непервый гвалт... В лучшее доказательство, какого разбора были хлопальщики, в верхней толпе были слышны очень явственные возгласы: «Ай да Санковская!» [3]

---

[1] Примечательно, что на склоне лет Санковской довелось быть учительницей танцев в семье московского купца Алексеева, ее учеником был будущий великий артист К. С. Станиславский См «О Станиславском» Сб воспоминаний. Изд ВТО, М., 1948, стр 42; «К С. Станиславский Материалы. Письма. Исследования» Изд-во Академии наук СССР, М , 1955, стр 346, 352.

[2] Н. Чаев. Михаил Семенович Щепкин в моих воспоминаниях. 1844—1850 годы. «Ежегодник имп. театров», 1914, вып. 1, стр 106

[3] Переписка А. Н. Верстовского с А. М. Гедеоновым. «Ежегодник имп. театров», 1913, вып. II, стр. 47—48.

Санковская и Андреянова

Дружное отношение зрителей к Санковской как к общественной деятельнице особенно наглядно проявилось в дни гастролей петербургской первой танцовщицы Е. И. Андреяновой. С приездом Андреяновой в Москву осенью-зимой 1843 года и затем в сезоне 1844/45 года между обеими выдающимися балеринами завязалось оживленное творческое состязание. Андреянова по своей индивидуальности была танцовщицей героического, или, как тогда писали о ней, «энергического» характера, Санковская — танцовщицей лирической. При всем том у них было больше общности, чем различия. Обе обладали высоким актерским мастерством, в совершенстве владели современной им техникой классического танца, обе умели выделить живое человеческое содержание образов романтического репертуара и в этом не знали преимуществ одна перед другой. Но Андреянова не имела той широкой общественной популярности, какую завоевала Санковская. Оттого петербургской гостье и нелегко было выдерживать состязание: передовая часть москвичей отдавала прочное предпочтение Санковской.

Бывало, в один и тот же вечер Андреянова танцевала на сцене Большого театра, а Санковская — в Малом. Так случилось, например, 16 февраля 1845 года, когда в Большом театре шел балет «Тень» с Андреяновой в главной роли, а Санковская выступала на бенефисном спектакле М. С. Щепкина в Малом театре. А. И. Герцен писал по этому поводу литератору Н. Х. Кетчеру: «Нельзя ли в «Литературных прибавлениях» тиснуть, что (вчера) 16 февраля в Малом театре бросали цветы Санковской, что публика все так же любит и уважает ее прекрасный талант. . .» [1] В этих словах Герцена, как и в отзывах Белинского, Щедрина, выразилась высокая оценка искусства Санковской революционными демократами.

Московские гастроли Андреяновой содействовали, однако, не только дальнейшему признанию Санковской, но и положительно повлияли на ее творческое развитие, помогли расширить ее репертуар. Санковская в том же 1845 году, вскоре после отъезда Андреяновой, выступила в «Жизели», успешно соревнуясь с этой первой Жизелью русской сцены. В 1849 году Санковская исполнила еще две роли Андреяновой — Сатаниллы и Пахиты, а в 1851 году в ее репертуаре появилась Эсмеральда; впрочем, эта последняя роль была создана уже после гастролей Фанни Эльслер. Санковская не опасалась сравнений с другими танцовщицами. Она всюду оставалась актрисой творчески оригинальной и смелой.

«В роли Эсмеральды она превосходна,— писал о Санковской известный в будущем драматург А. А. Потехин.— Какая благородная грация

---

[1] А. И. Герцен. Полн. собр. соч. и писем под ред. М. К. Лемке, т. III. П., 1919, стр. 458.

в движениях, какая одушевленная, выразительная мимика, какая легкость, живость и вместе с тем плавность в танцах! .. Г-жа Санковская не только превосходная танцовщица, заслуживающая тем большей похвалы, что не прибегает в своих танцах ни к фарсам, ни к акробатическим скачкам и фиглярству, она в то же время прекрасная актриса,— роль Эсмеральды была вполне создана ею».[1] Признание Санковской создательницей образа Эсмеральды было в этих условиях высшей похвалой ее артистической самостоятельности.

Санковская-балетмейстер

Санковская стремилась к творческому самоопределению не только в исполнительском плане. Об этом свидетельствуют ее балетмейстерские опыты, зрелые, но немногочисленные и, разумеется, все же не имевшие для нее такого определяющего значения, какое имела ее деятельность танцовщицы.

Осенью 1846 года Санковская поставила в свой бенефис балет Адана — Мазилье «Своенравная жена», дав ему старинное название «Сумбурщица». Ее спектакль на четыре года опередил петербургскую постановку этого балета, осуществленную балетмейстером Перро Здесь она опять выступила в своем излюбленном амплуа простой крестьянки. чьи человеческие качества — доброта, скромность, чистосердечие — возвышают ее над капризной, сварливой графиней

В 1849 году Санковская избрала для своего бенефиса балет Пуни — Перро «Мечта художника» Критик «Московских ведомостей» писал в отчете о бенефисном спектакле: «Танцы в этом балете сочинены самой г-жею Санковской, почему излишне было бы хвалить их, ибо до сих пор кроме удивления к ее таланту, мы еще ничего не чувствовали».[2]

В 1846 году Санковская, первая из московских танцовщиц, совершила гастрольную поездку за границу. Ее зарубежные выступления принесли новую славу русскому балетному искусству

«Душа московского балета»

В декабре 1854 года Санковская последний раз выступила на московской сцене. «На днях окончила свою службу г-жа Санковская,— сообщали «Московские ведомости»,— она танцевала последний раз в «Жизели» и была так грациозна, так легка, многие танцы были исполнены с таким совершенством, что было жаль с нею расставаться Наш театр теряет, в лице г-жи Санковской, прекрасную танцовщицу, которая долгое время была душою нашего балета».[3]

---

[1] А. П[отехи]н. Городская хроника «Московские ведомости». 1851, № 139, 20 ноября, стр. 1340.

[2] О бенефисе г-жи Санковской 1-й. «Московские ведомости», 1849, № 142, 26 ноября, стр. 1500.

[3] Т. Московская городская хроника. «Московские ведомости», 1854, № 152, 21 декабря, стр. 631.

Романтическая танцовщица Санковская была душой московской балетной сцены тридцатых-сороковых годов. Богатство ее артистической индивидуальности, ее выдающееся исполнительское мастерство, строгая простота созданных ею поэтических образов снискали ей заслуженную популярность у демократического зрителя Москвы, придали ее деятельности такое же общественно-просветительское значение, какое имела деятельность мастеров Малого театра, ее современников, спутников и друзей.

Своеобразие ее творчества определялось созданной ею истолковательской концепцией, позволявшей находить в отвлеченных романтических персонажах живую «игру страстей», правду подлинных человеческих переживаний. Опираясь на опыт своих предшественников и старших современников в балете и драме, Санковская утверждала психологическую правдивость танцевального образа как плодотворную традицию русской балетной сцены.

С приходом Санковской, сторонницы новых, прогрессивных принципов романтической хореографии, многое преобразилось в творческой жизни московского балетного театра. С афиш постепенно исчезали перечни танцевальных номеров, не зависимых от содержания действия, имена исполнителей танцев, не являвшихся в то же время и исполнителями ролей. Классический танец включался в действие, выражал действие, сам этим действием становился. Заслугу не следовало бы приписывать, разумеется, одной Санковской. Но пример ее творчества оказался наиболее значительным и потому путеуказующим Образ в танце, действие в танце отныне стали традицией. Такой высоты часто в дальнейшем не могли достигнуть ремесленники, но на нее не переставали равняться подлинные художники, которые со временем все более превосходили ее и воздвигали новые высоты.

Душой московского балета Санковская оставалась и после того, как покинула сцену. Ее искусство долго еще служило мерилом и образцом. В 1859 году, восхищаясь танцем юной П. П. Лебедевой, литератор М. Н. Лонгинов писал, что «ей как будто бы предназначено воскресить предания Санковской».[1] В 1861 году, описывая М. Н. Муравьеву в роли Пери, другой критик приводил как высшее доказательство ее искусства похвальное замечание о ней Санковской. В 1863 году критик Н. М. Пановский, с похвалой отзываясь о мастерстве танцовщицы О. Н. Николаевой, об «обдуманности и внятности ее мимической речи», патетически сообщал: «В бенефис свой артистка не была осыпана букетами; ей подали только один букет от нашей знаменитой г-жи Санковской, присутствовавшей на этом представлении, и я желал бы знать, которая из

---

[1] Михаил Лонгинов. Артистическое известие. «Московские ведомости», 1859, № 255, 27 октября, стр. 1834.

наших известных балетных танцовщиц не позавидовала бы г-же Николаевой за этот скромный букет?»[1] В 1866 году известный театральный деятель того времени В. И. Родиславский, критикуя игру Адели Гранцовой в сцене сумасшествия из «Жизели», замечал: «Мы помним, что Андреянова, а особенно Санковская в этой сцене производили впечатление, подобное впечатлению, делаемому хорошею актрисою в словесной драме».[2]

Имя Санковской увековечили своими высказываниями Белинский и Герцен, Аксаков, Писемский и Щедрин. В 1889 году, в год своей кончины, Щедрин снова вспоминал о Санковской, называя ее пластической разъяснительницей «нового слова». Он писал в «Пошехонской старине» о значении искусства для московской прогрессивной молодежи сороковых годов: «Музыка, литература, театр стояли на первом плане и служили предметом пламенных и бескорыстных состязаний. Всем памятны споры о Мочалове, Каратыгине, Щепкине и т. д., каждый жест которых порождал целую массу страстных комментариев. Даже в балете усматривали глашатая добра, истины и красоты. Имена Санковской и Герино́ раздавались во всех кофейнях, на всех дружеских беседах. Это были не просто танцовщик и танцовщица, а пластические разъяснители «нового слова», заставлявшие по произволению радоваться или скорбеть».[3]

Т Герино

Щедрин по праву называл имя Герино рядом с именем Санковской. Танцовщик и балетмейстер Теодор Герино (1808—?) около семи лет был ее постоянным партнером на московской балетной сцене, проявив незаурядную талантливость и неповторимое своеобразие творческой индивидуальности.

Свои выступления на русской сцене Герино начал в Петербурге. В 1834 году он дебютировал там в балете А. Блаша «Дафнис, или Клятвопреступник», затем сыграл роль графа Альмавива (вместе с Лаурой Пейсар — Розиной) в балете Огюста «Альмавива и Розина» и т д. С особым успехом он исполнял в дивертисментах итальянскую пляску сальтареллу.

Этой же пляской Герино дебютировал и на московской сцене в 1838 году,[4] исполнив ее с А. И. Ворониной-Ивановой и четырьмя кордебалетными танцовщицами. Сальтарелла представляла собой своеобразное соревнование в виртуозности танцовщицы и танцовщика и интенсивно демонстрировала возможности обоих центральных исполнителей.

---

[1] Н. Пановский. Бенефис г-жи Николаевой. «Московские ведомости», 1863, № 238, 2 ноября, стр. 3.

[2] В. Р[одиславский]. Большой театр. «Антракт», 1866, № 42, 2 ноября, стр. 2.

[3] Н. Щедрин (М. Е. Салтыков). Полн. собр. соч., т. XVII, стр. 414.

[4] Вместе с ним приехала в Москву в качестве преподавательницы театрального училища и Лаура Пейсар; она стала к тому времени женой Герино и значилась по документам московской конторы имп. театров Марией Жозефиной Герино, урожденной Лаурой Пейсар (ЦГАЛИ, ф. 659, оп. 4, д. 876, лл. 81, 97—98, 105).

Безымянный критик писал о московском дебюте Герино: «Характер этого танца, прекрасно постигнутый обоими артистами, есть итальянская живость. Быстроту, ловкость и грациозность движений г-на Герино описывать нельзя; их надобно видеть. Смотря на него, вы забываете... что он изучал весь ход этого танца, вы не помните, что, может быть, одно и то же движение было повторено несколько раз прежде, нежели оно дошло до такого совершенства; вы точно думаете, что он танцует по вдохновению и что каждая быстрая перемена в его движениях есть порыв его собственной фантазии, а не требование изобретенной пляски... В этом танце все живо, дико, нестройно: артист может увлечься этой беспорядочностью, не забывая притом своих границ, и всякий раз придавать танцу новую физиономию». Критик подчеркивал, что сальтарелла исполнялась «совершенно параллельно с обеих сторон; артисты хотели, казалось, наперерыв показать себя».[1]

Мужественная стремительность танца Герино вступала в соревнование с женственным изяществом танца его партнерши. Такова вообще была особенность исполнительской манеры этого танцовщика. Он не мог мириться с положением исполнителя второго плана, с ролью «подпоры» для балерины. Оттого он и покинул петербургскую сцену с ее культом танцовщицы-премьерши, зная, что в Москве найдет куда более широкий простор для самостоятельного, независимого творчества.

И действительно, здесь Герино встретил достойных соперниц в танце и единомышленниц в художественных исканиях. Такой была первоначально Воронина-Иванова. Вскоре его постоянной партнершей стала Санковская. С ней он играл крестьянина Джемса Рюбена в «Сильфиде», конюшего Рудольфа в «Деве Дуная», атамана Райдаг-бея в балете «Морской разбойник» и др.

«Г-н Герино показал нам, что и мужчина может иметь самобытное значение в танцах,— писал Белинский в 1839 году.— Он столь же превосходный актер, как и танцовщик: жесты его выразительны, танцы грациозны, лицо — говорит. Мимикою и движениями он разыгрывает перед вами многосложную драму. Да, в этом случае танцевальное искусство есть — искусство».[2]

Как правило, балеты с участием Герино шли в его собственной постановочной интерпретации, причем главное внимание обращалось на действенную характеристику персонажей, на драматическую содержательность танца и пантомимы.

Герино ставил и танцевальные сцены в оперных спектаклях. Выдающийся успех имел поставленный им тирольский танец в опере Рос-

---

[1] Балетмейстер Герино. «Московские ведомости», 1838, № 99, 10 декабря, стр 796.

[2] В. Г. Белинский. Полн. собр. соч., т. III, стр. 93.

сини «Вильгельм Телль» (по требованию цензуры опера шла тогда под политически «нейтрализованным» названием «Карл Смелый»). Этот боевой, воинственный танец, который Герино исполнял вместе с Санковской и ее сестрой — одаренной танцовщицей А. А. Санковской 2-й, был созвучен революционной направленности оперы, высоко ценимой передовыми людьми сороковых годов.

Прогрессивная устремленность творчества Теодора Герино, его популярность среди демократических зрителей, его тесный идейный союз с Е. А. Санковской навлекли на него гонения начальства. Как явствует из писем А. Н. Верстовского к А. М. Гедеонову, дирекция постепенно выживала неугодного ей танцовщика. «Сколько ни учи Герино, он все останется порядочный мерзавец»,— в сердцах писал Верстовский своему петербургскому шефу 19 декабря 1843 года, досадуя на единодушие Санковской и Герино.[1] «Учить» же, по Верстовскому, значило взыскивать и наказывать. Преследования достигли цели, и 26 ноября 1845 года Герино был уволен.[2] То был и тонко рассчитанный удар по Санковской: с его уходом танцовщица лишалась своего лучшего партнера.

К. Ф. Богданов

Одним из тружеников тогдашней балетной сцены являлся Константин Федорович Богданов (ок. 1809—1877), отец прославленной в пятидесятых-шестидесятых годах танцовщицы Надежды Богдановой.

Воспитанник московской школы, Богданов считал себя и учеником Дидло, постоянно выступая в его балетах, которые ставил в Москве Глушковский. Сам Глушковский был одним из друзей Богданова, и характерно, что в мае 1839 года, с уходом Глушковского, освободившаяся должность старшего режиссера балетной труппы перешла к Богданову, что называется, из рук в руки.[3] Существует малоизвестная статья Глушковского, написанная им на склоне лет и посвященная Надежде Богдановой. «Танцевальный, так сказать, фундамент,— писал престарелый хореограф,— отец г-жи Богдановой получил от известного в Европе своим танцевальным талантом Дидло. Г-н Богданов, учившись несколько лет у Дидло, передал свое искусство дочери».[4] «Он когда-то воспитывался в Московском театральном училище,— писал о К. Ф. Богданове критик «Санкт-Петербургских ведомостей»,— по выходе из которого приезжал, по желанию театрального начальства, в Петербург и учился здесь у знаменитого в летописях нашего балета Дидло».[5]

---

[1] Переписка А. Н. Верстовского с А. М. Гедеоновым. «Ежегодник имп. театров», 1913, вып. II, стр. 48.

[2] ЦГАЛИ, ф. 659, оп. 4, д. 876, л. 88 и об.

[3] Там же, д. 879, л. 22.

[4] Балетный ветеран А. Глушковский. Письмо к любителю танцевального искусства. «Московские ведомости», 1862, № 246, 10 ноября, стр. 1978.

[5] «Санкт-Петербургские ведомости», 1856, № 35, 12 февраля, стр. 193.

Начиная с 1823 года, когда юный ученик Богданов танцевал в дивертисменте Глушковского па саботьер, он прошел все стадии роста балетного актера. Он участвовал в сражениях — непременной принадлежности балетных мелодрам, в массовых танцах — например, в русской пляске из балета Глушковского «Три пояса» (1826) Он исполнял классические ансамблевые танцы в балетах, поставленных Гюллень, и в па де сет из «Геркулеса и Омфалы» (1826) впервые оказался партнером своей будущей жены Татьяны Карпаковой. Выступал он и с Е. А. Санковской, тогда еще воспитанницей театральной школы: как извещали «Московские ведомости», 29 мая 1828 года в анакреонтическом балете Глушковского «Дафнис и Хлоя, или Победа Амура над Дианой» должны были танцевать «г. Богданов, г-жа Заборовская и дев Санковская втроем».

С этого времени Богданов значился в афишах как партнер всех лучших московских танцовщиц: Гюллень, Ворониной-Ивановой, Санковской, Карпаковой. Он исполнял с ними самые различные танцы, от классических па де де и па де труа до русских, татарских, испанских, менуэтов и т. п. Впрочем, такое широкое разнообразие амплуа было обязательным для всех балетных актеров той поры.

Реже упоминалось его имя в перечнях главных действующих лиц. Так, в балете Дидло и Огюста «Сатана со всем прибором, или Урок чародея», поставленном на московской сцене Глушковским (1832),[1] Богданов играл графа, то теряющего терпение от скверного нрава своей жены (Гюллень), то удивляющегося радостной перемене, когда по воле волшебника ее место занимала крестьянка Марина (Воронина-Иванова). В балете Гюллень «Розальба» (1839) он изображал герцога, влюбленного в Розальбу (Карпакова), и т. д.

Роли эти свидетельствовали об острой характерности Богданова-актера и подтверждали разносторонность его исполнительских возможностей. Лучшей из его характерных ролей с преобладающим пантомимным действием была роль Гюрна в «Сильфиде». Первый исполнитель Гюрна на московской сцене, Богданов играл этого практичного и ухватистого крестьянского юношу «себе на уме» — соперника мечтательного Джемса Рюбена — в сочной бытовой манере, избегая соблазнов внешней комедийности И тридцать лет спустя после премьеры «Сильфиды» критика еще ставила Богданова в пример иным позднейшим актерам, впадавшим в буффонаду и шарж. Так, В. И Родиславский, протестуя в 1867 году против утрированного комикования Ф. А. Рейнсгаузена, писал, что «первый исполнитель этой роли на нашей сцене, г. Богданов 1-й,

---

[1] Этот балет, называясь то «Сумбурщица-жена», то «Своенравная жена», шел на сценах России и Западной Европы в постановке лучших балетмейстеров в течение всего XIX века.

вовсе не придавал этому лицу такого оттенка. Даже танец его с поселянами вовсе не был так комичен, как комичен он у г. Рейнсгаузена. Это был простой деревенский танец, а не танец простака, смешащего своей неловкостью».[1] Богданов не глумился над своим «простонародным» героем, не отнимал у него ни характера, ни ума. И критика справедливо напоминала о нем, как об одном из утвердителей демократических традиций московской балетной сцены эпохи Санковской.

В 1842 году скончалась Татьяна Карпакова. После смерти жены на плечи Богданова пали заботы о многочисленной семье. Средств не хватало, а потому, продолжая выступать в партиях менее ответственных, исполняя с 1839 года обязанности старшего режиссера труппы, занимаясь много лет преподаванием в театральной школе, он одновременно открыл нечто вроде частной балетной школы, лучшей ученицей которой оказалась его старшая дочь Надежда. В 1849 году Богданов совсем оставил театр, вышел на пенсию и вплоть до самой смерти, последовавшей в 1877 году, не расставался со своей дочерью, делил с ней ее удачи и злоключения. Этот последний период его жизни и деятельности отражен в книге анонимного автора «Артистическое семейство Богдановых», вышедшей в Петербурге в октябре 1856 года и представлявшей собой перепечатку одноименной статьи из журнала «Музыкальный и театральный вестник».[2]

С отъездом Герино, с постепенным отдалением от исполнительской деятельности К. Ф. Богданова московская балетная сцена начала испытывать потребность в новых танцовщиках-солистах. Тогда-то и был переведен из Петербурга в Москву опальный танцовщик И. Н. Никитин, упоминавшийся выше.

И Н Никитин в Москве

Приказ о переводе, подписанный А. М. Гедеоновым 9 ноября 1845 года, вменял в обязанность И. Н Никитину «в качестве танцовщика занимать пантомимные роли и танцевать в балетах, операх и дивертисментах по назначению дирекции, сообразно его способностям; и сверх того, по назначению дирекции, ставить балеты, когда будет приказано».[3] Круг его творческих прав и обязанностей стал теперь достаточно широк. Но расширился он ненадолго.

На московской сцене Ираклий Никитин, заменяя Герино, выступал партнером Е. А. Санковской и гастролировавшей здесь Е. И. Андрея-

---

[1] В. Р[одиславский]. Бенефис г. Соколова и другие балетные новости «Антракт», 1867, № 6, 9 февраля, стр. 9.

[2] Артистическое семейство Богдановых. «Музыкальный и театральный вестник». 1856, № 30, 29 июля, стр. 538—544; № 31, 5 августа, стр. 555—562. См также: В. М Красовская Танцовщица Надежда Богданова «Ученые записки» Гос. научно-исследовательского института театра и музыки, т. I, Л., 1958, стр. 295—322

[3] ЦГАЛИ, ф 659, оп. 4, д. 1164, л. 1.

новой. Он исполнял основные роли романтического репертуара — крестьянина Джемса Рюбена в «Сильфиде», конюшего Рудольфа в «Деве Дуная», кавалера Лоредана в «Тени» и др., а также Колена в поставленном им балете Доберваля «Тщетная предосторожность» («Лиза и Колен») Сочинял он и сольные танцевальные номера для своих партнерш-балерин В Москве разносторонне проявился дар молодого актера, навлекшего на себя неудовольствие дирекции императорских театров своим требованием равных прав с иностранными актерами.

Однако творческие успехи Никитина нисколько не повлияли на отношение к нему со стороны дирекции Когда осенью 1846 года в Москву был ангажирован французский танцовщик и балетмейстер Монтасю, Никитин вновь был отстранен на второй план и лишился почти всех своих ролей Преследуемый жестоко и несправедливо, он в расцвете творческих сил покинул родину и стал одним из ведущих танцовщиков Венской оперы, а затем и других зарубежных театров.[1]

Незадолго до Никитина, в последние годы московских выступлений Герино, в Москву приехал из Петербурга и молодой танцовщик Ф Н. Манохин

Ф Н. Манохин

Сын отпущенного на волю крепостного крестьянина. Федор Николаевич Манохин (1822—1902) в апреле 1842 года окончил петербургское театральное училище, и с тех пор весь его долгий сценический путь был связан с Москвой, с замечательными реалистическими традициями московской сцены.

Манохин дебютировал здесь осенью 1842 года: 22 сентября он исполнил роль Джемса Рюбена в «Сильфиде», а назавтра, вместе с Е. А. Санковской,— па де де в опере Доницетти «Фаворитка» Санковская и Андреянова часто бывали его партнершами Талантливый танцовщик, он вскоре проявил себя и как тонкий мастер пантомимы Современники обоснованно связывали искусство мимической игры Манохина, как и лучших его товарищей по сцене, с реализмом Щепкина Драматург Н А Чаев вспоминал· «Влияние М С [Щепкина] отразилось даже на отдаленной отрасли драмы, на балете даровитые балерины и танцовщики, как Герино, Манохин, не ограничиваясь пируэтами, стали работать над мимикой, создавая роли, характеры вместо прежних безличных фараонов и волшебников Горячо взялась за это даровитая и незабвенная для нас, старых студентов, Екатерина Александровна Санковская. Она создала, положительно можно сказать, Сильфиду: в ее исполнении Сильфида являлась полувоздушным, полуземным существом, чем-то вроде Ундины».[2]

---

[1] Lillian Moore. Some early American dancers «Dancing times» 1950, VIII, p. 669.

[2] Н Чаев Михаил Семенович Щепкин в моих воспоминаниях «Ежегодник имп. театров», 1914, вып I, стр. 100.

Актер многогранных возможностей, Манохин специализировался и в области характерных танцев. Здесь он также достиг серьезных успехов — и не только как исполнитель, но и как постановщик.

Все это позволило ему одновременно вести плодотворную преподавательскую деятельность в московской театральной школе. «Класс Манохина более и более начинает развиваться,— писал Верстовский 9 декабря 1843 года Гедеонову,— и мне уже начинает казаться, что девочки в короткое время успели более, нежели в целые годы, они очень прилежны, понимая сами свое улучшение».[1] Правда, оценка была заведомо скоропалительной: Манохин сам немногим более года назад окончил училище и лишь недавно пришел в московскую труппу. Здесь сказалась неприязнь Верстовского к другой преподавательнице, Пейсар-Герино, жене преследовавшегося танцовщика; откровенная обмолвка в том же письме свидетельствовала, что для класса Манохина «взяли у ней лучших учениц». Однако итоги последующей многолетней работы Манохина в московской школе показали, что со временем он действительно стал хорошим воспитателем танцовщиков: у него учились П. П. Лебедева, С. П. Соколов и некоторые другие видные деятели московской балетной сцены. В 1857 году Манохин был назначен помощником балетмейстера.

«Он был очень усердным служакой — представителем артистов старого времени»,— вспоминал о Манохине много десятилетий спустя известный декоратор-машинист К. Ф. Вальц.[2] Эти слова справедливы постольку, поскольку свидетельствуют о глубокой преданности Манохина родному искусству, которому он служил честно и с пользой около сорока пяти лет.

Н. А. Пешков

Одним из выдающихся деятелей московской балетной сцены второй четверти XIX века был Никита Андреевич Пешков (1810—1864).

Как и другие воспитанники театральной школы, Пешков рано начал выступать на сцене. Уже в декабре 1821 года он вместе с И. К. Лобановым исполнял венгерский танец в балете А. П. Глушковского «Руслан и Людмила». Шестнадцатилетним юношей Пешков был выпущен из училища в театр, где скоро выдвинулся на положение первого характерного танцовщика и мимического актера. Он был непременным участником многих дивертисментов И. К. Лобанова, танцевал гуслярский танец в балете Шольца — Глушковского «Три пояса, или Русская Сандрильона» (1826) и т. п.

---

[1] Переписка А. Н. Верстовского с А. М. Гедеоновым. «Ежегодник имп. театров», 1914, вып. II, стр. 39.

[2] К. Ф. Вальц. Шестьдесят пять лет в театре. Под ред. Ю. А. Бахрушина. Изд-во «Academia», Л., 1928, стр. 171.

Негласный наследник В. М Балашова и И. К. Лобанова, Пешков и сам ставил в дивертисментах русские, польские, венгерские, цыганские и другие народные пляски. Ему принадлежала и хореография первой московской постановки «Ивана Сусанина» М. И. Глинки (1842). Как уже упоминалось, он с большой для своего времени тонкостью воспроизвел здесь национальный характер польских танцев и создал для себя колоритный танцевальный образ старого поляка, отплясывающего мазурку «Это был артист хорошей старой школы, которая учила, что в балете главное внимание должно быть обращено на мимику и игру»,— говорилось в его некрологе.[1]

Молодой Пешков не знал себе равных в пантомимных ролях героико-романтического репертуара. Он играл Рауля в балете И. И. Вальберха «Рауль Синяя Борода», дона Педро в балете Дидло «Леон и Тамаида», Мильфорта и Зеленого человека в балетах Ф. Бернаделли «Черный лес, или Тайный брак» (1827) и «Зеленый человек, или Испытание в любви» (1830). В знаменитом шекспировском балете Сальватора Вигано «Отелло, или Венецианский мавр», поставленном Бернаделли (1828), он играл Яго, здесь называвшегося Пизарро. Пешков был первым исполнителем ролей молдавского князя Муруза и Брабарбаса — героев балетов А. П. Глушковского «Черная шаль, или Наказанная неверность» (1831) и «Разрушение очарованного замка, или Побежденный волшебник» (1833), создал образы романтического разбойника Ринальдо и мятежного рыбака Фьорелло в балетах Ф. Гюллень «Ринальдо Ринальдини, ужас Италии» (1833) и «Фенелла» (1836) и т. д.

Наряду с героико-романтическими ролями, в репертуар Пешкова входили и роли комедийно-характерного плана. Он играл механика Мануэлло в «Механических фигурах» Бернаделли (1827), людоеда в балете Варламова — Гюллень «Мальчик с пальчик» (1837), Магомета в «Восстании в серале» Тальони (1840).

Актер большой пантомимной выразительности, Пешков был подлинным мастером драматического образа в балете. Не случайно он тяготел и к мимическим ролям собственно драматического репертуара. Так, в 1839 году он поставил в свой бенефис переводную комедию «Энгувильский немой» и играл в ней роль немого Жоржа. Роль Генриха в этом спектакле исполнял М. С. Щепкин.

Актерское мастерство Пешкова, восходя к традиции героико-романтических пантомимных балетов Вальберха, Дидло и Глушковского, достигло зрелости в произведениях романтического балета тридцатых-сороковых годов. Одной из наиболее значительных ролей Пешкова была роль старого визиря в «Сатанилле», поставленной на московской сцене Мариусом Петипа в 1849 году.

[1] «Антракт», 1864, № 39, 17 мая, стр 4.

В творчестве актера-мима сочетались, иногда весьма эклектично, самые разнообразные стили и жанры. Известный итальянский балетмейстер Карл Блазис, чья служба в московском театре совпала с закатом творческой деятельности Пешкова, писал о нем: «Он одинаково хорошо исполняет как серьезные, так и комические роли. Игра его очень выразительна и хорошо обрисовывает характер представляемого им лица. Исполнение роли у него всегда отчетливо; он не пренебрегает ничем, что может произвести сильное впечатление. Г. Пешков очень умный артист и хорошо знаком со сценою» [1]

К тому времени, когда Блазис дал эту характеристику, на московской сцене уже выступали младшие современники Пешкова — пантомимные актеры В. Ф. Ваннер и Ф. А. Рейнсгаузен, уже начинал свою исполнительскую деятельность В. Ф. Гельцер. По законам преемственности, столь устойчивым на балетной сцене, они многое восприняли от старшего товарища, в свою очередь передав потом следующим поколениям традиции пантомимной игры, сложный кодекс ее условных приемов. Многое из созданного и накопленного такими актерами, как Пешков, сохранилось в творчестве пантомимистов до наших дней. И сегодня в балете есть актеры-мимы чрезвычайно обширного и разнообразного амплуа, умеющие воплощать в немом красноречии жестов, движений, позировок характеры самые различные — от гротесково-комических до героико-трагедийных. Каждый из них по-своему трактует внутреннее содержание того или иного образа классического репертуара, расцвечивает его новонайденными пластическими штрихами, но пластическая основа этих образов, как правило, восходит к находкам первых исполнителей, больше того — к находкам исполнителей образов уже исчезнувших и забытых.

Одним из родоначальников традиции пантомимной игры в русском балете, одним из основоположников реалистического образа в характерном танце и был Н. А. Пешков.

Передовые тенденции творчества

Деятельность Пешкова, как и деятельность Санковской, Карпаковой-Богдановой, Ворониной-Ивановой, Манохина, Богданова и других мастеров московской балетной сцены тридцатых-пятидесятых годов, определяла собой общий высокий уровень исполнительского искусства труппы. Здесь интенсивнее, чем на петербургской сцене того времени, развивались и крепли самобытные черты русской школы танца и пантомимной игры. Это нагляднее всего показывало простое сравнение танцевальных эпизодов в обеих первых постановках «Ивана Сусанина». Однако не только высокий уровень творчества московских мастеров, но и передовая направленность этого творчества при-

---

[1] Карл Блазис Танцы вообще, балетные знаменитости и национальные танцы. М, 1864, стр 22

давали ему определенное общественное звучание, позволяли современникам называть имена лучших московских танцовщиков рядом с именами прославленных актеров Малого театра — Мочалова и Щепкина.

В этой связи показательна и деятельность Герино: она получила признание не только благодаря мастерству танцовщика, но и благодаря его близости к передовым общественным тенденциям русских мастеров танца. За это Герино ценили Белинский и Щедрин, за это же его преследовало театральное начальство.

Когда в 1847 году в московскую труппу вступила молодая венгерская танцовщица Ирка Матиас, она также обрела здесь живую творческую среду и высокую школу профессионального мастерства. Придя сюда безвестной, мало подготовленной исполнительницей, она уже на премьере оперы Даргомыжского «Эсмеральда», по словам анонимного рецензента, «отличилась танцем El Zapateado»,[1] а через несколько лет могла вести главные роли балетного репертуара. Танцовщица особенно выдвинулась в «Гитане»; критика считала эту роль ее «полным торжеством».[2] «Гитану» она избрала и для своего прощального выступления, состоявшегося 30 апреля 1853 года.[3] Покинув Россию, Ирка Матиас заслуженно приобрела громкое артистическое имя в Западной Европе и Америке.

Таким образом, московский балетный театр середины XIX века представлял собой передовой творческий организм, обладал содержательным репертуаром и выдающимися отечественными мастерами-исполнителями. Это был театр самобытных и прогрессивных тенденций. Его искусство нередко получало широкий общественный резонанс, пользовалось популярностью у демократических зрителей. Белинский, Герцен, Аксаков, Щедрин высоко отзывались о нем и о его мастерах.

Сороковые-пятидесятые годы в творческой жизни московского балета по своему значению соответствовали эпохе Дидло в петербургском балетном театре.

* * *

В середине XIX века русский балет развивался сложно и противоречиво, изведал смену крутых подъемов и поворотов.

Традиция героико-романтической драмы Дидло, своеобразно преломленная в ряде новых московских спектаклей тридцатых годов, была предана полному забвению на петербургской сцене. Бессодержательная эклектика развлекательных постановок Блаша и Титюса обозначила признаки глубокого упадка. Московский балетный театр не знал подобной полосы репертуарных и творческих шатаний, почва для осуществления

---

[1] «Северная пчела», 1847, № 288, 20 декабря, стр 1151

[2] «Санкт-Петербургские ведомости», 1850, № 218, 28 сентября, стр 874.

[3] «Московские ведомости», 1853, № 52, 30 апреля, стр. 534

тальониевской реформы романтического балета здесь создавалась более благоприятная, путь к этой реформе был прямее, последовательней, органичней.

Все же и в полосу безвременья, порожденную эпохой николаевской реакции, подлинного успеха достигали не услужливые балетмейстеры-ремесленники, поставщики заказанных им развлечений, а балетмейстеры-художники, стремившиеся к поэтическим решениям. Они опирались на встречный почин мастеров русской балетной сцены и нередко делались их верными союзниками. Лучшие, наиболее талантливые хореографы-иностранцы, работавшие в России, не только возвышались над плоским уровнем условий, поставленных перед ними дирекцией императорских театров, но порой перерастали и собственные первоначальные взгляды, многосторонне подымались как художники в принявшей их творческой среде.

Что же касалось иностранных балерин, среди которых было немало замечательных талантов,— с ними уже свободно соревновались многие русские танцовщицы, причем нередко получалось так, что эти танцовщицы, не получив первоначально достойного признания у себя на родине, находили его, к вящему изумлению своих соотечественников, на сценах лучших балетных театров Европы. Т. П. Смирнова, Е. И. Андреянова, Е. А. Санковская в числе первых доказали на Западе одаренность русских в классическом танце.

Возрождение романтического балета в новом качестве было связано с пятилетним пребыванием в России Марии и Филиппа Тальони. Провозглашенная ими реформа романтического балета затрагивала и область тематики, и область выразительных средств танца. Тема трагического столкновения мечты и действительности, прозвучавшая в «Сильфиде» и ряде других спектаклей Тальони, потребовала для своего воплощения новых стилевых приемов классического танца, новой системы одухотворенной, воздушной поэтической образности. Важные эпизоды действия протекали в танце; действенные танцевальные сцены солистов и кордебалета строились по законам симфонического развития, получали обобщенное, многоплановое содержание, которое не исчерпывалось каким-нибудь одним буквальным значением. Центром тальониевского спектакля стала балерина, на первое место выдвинулся женский классический танец. Е. А. Санковская, Е. И. Андреянова, Т. П. Смирнова были выдающимися представительницами этого нового этапа истории романтического балета в России.

Для плодотворного развития русской романтической хореографии многое сделал М. И. Глинка. В балетных сценах своих опер «Иван Сусанин» и «Руслан и Людмила» он практически сформулировал принципы симфонического построения танцевального действия, принципы танца в образе.

С новаторскими открытиями М. И. Глинки объективно перекликалась концепция Н. В. Гоголя о национальной и исторической характерности балетного танца, питаемого живыми истоками плясового народного творчества.

Все эти разнообразные поиски подготовляли почву для дальнейшего восхождения русского романтического балета. Развиваясь противоречиво, затрудненно, русский балет все же развивался. Он не погиб, как это случилось в середине века с иными балетными театрами Запада, а сохранил и впоследствии усовершенствовал жанр хореографического спектакля — развернутого музыкально-драматического действия, выраженного средствами танца и пантомимы. Лучшие балеты, первоначально созданные за рубежом, утрачивались там, но находили свою вторую родину в России, получали на нашей сцене полнокровную и длительную жизнь. Такова была судьба «Жизели». Много десятилетий спустя зарубежные балетмейстеры, возобновляя «Жизель», копировали ее по русскому образцу и даже рекламировали это последнее обстоятельство.

В середине пятидесятых годов прошлого века исполнилось столетие с того времени, как в России был учрежден первый общедоступный балетный театр. За сто лет балет в России совершил большой и содержательный путь творческого самоопределения и по праву занял одно из ведущих мест в мире, успешно состязаясь с балетными театрами Франции и Италии, а в некоторых отношениях и превосходя их. Вместе со всем русским искусством XIX века балет переживал период невиданного подъема.

Середина XIX века явилась как бы естественным рубежом в его истории. В трудных поисках, в противоречиях дальнейшего развития и роста русский балетный театр вступал в преддверие новых славных эпох — эпохи Чайковского и Глазунова, эпохи Петипа и Льва Иванова, эпохи Горского и Фокина.

СПИСОК ИЛЛЮСТРАЦИЙ

УКАЗАТЕЛЬ ИМЕН

СОДЕРЖАНИЕ

Вера Михайловна Красовская

РУССКИЙ БАЛЕТНЫЙ ТЕАТР

Редактор К. Ф. Куликова

Художник В. В. Зенькович

Художественный редактор М. Г. Эткинд

Технический редактор З. М. Колесова

Корректор Н. В. Яковлева

Выпускающий В. И. Титова

Подписано к печати 9/X 1958 г. Формат бумаги 70×92[1]/[16]. Печ. л. 21,25 (условных л. 24,87). Уч-изд. л. 23,04 Тираж 6000 экз. М-45448
Изд. № 1064 Заказ тип. № 1183
Государственное издательство „Искусство"
Ленинград, Невский, 28.

Типография № 4 УПП
Ленсовнархоза. Ленинград,
Социалистическая, 14

Цена 18 р. 10 к.